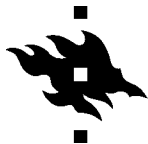


MUSIIKKI JA ÄÄNI 2000-LUVUN SUOMALAISESSA VALTAVIRTAELOKUVASSA

Viiden elokuvan analyysiä

Kaapo Huttunen
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian, kulttuurin
ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Syyskuu 2015



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Kaapo Huttunen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Musiikki ja ääni 2000-luvun suomalaisessa valtavirtaelokuvassa – viiden elokuvan analyysiä			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Syyskuu 2015	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 78 + 12
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkimuksessa analysoidaan viiden suomalaisen 2000-luvulla valmistuneen fiktiivisen elokuvan musiikkia ja äänisuunnittelua, pyrkimyksenä hahmottaa elokuvamusiikin ja -äänien toimintaa ja yhteispeliä suomalaisessa niin sanotussa valtavirtaelokuvassa. Tarkastellut elokuvat ovat: <i>Äideistä parhain</i> (ohj. Klaus Härö, 2005), <i>Musta jää</i> (ohj. Petri Kotwica, 2007), <i>Havukka-ahon ajattelija</i> (ohj. Kari Väänänen, 2009), <i>Rare Exports</i> (ohj. Jalmari Helander, 2010) ja <i>Napapiirin sankarit</i> (ohj. Dome Karukoski, 2010). Elokuvat valikoitiin eri tyytilajeista, jotta otos suomalaisen valtavirtaelokuvan kentästä olisi mahdollisimman heterogeeninen. Tämän lisäksi elokuvien valintakriteerinä oli hyvä katsojamenestys elokuvateattereissa.</p> <p>Tutkimusmetodologiassa yhdistyvät niin kvalitatiivinen kuin kvantitatiivinenkin tutkimusote. Elokuvamusiikkia ja -ääntä lähestytään deskriptiivis-analyttisesti, joka edellyttää elokuvien auditiivisen materiaalin lähilukua sen laadullisiin ominaisuuksiin perehtyen. Tämän lisäksi tutkimuksessa myös luokitellaan ja tilastoidaan useita elokuvamusiikin ilmaisuun, kerrontaan ja toimintamekanismeihin liittyviä tekijöitä. Analyysissä elokuvien musiikeista etsitään niiden keskeiset temaattiset ainekset, sekä tarkastellaan niiden kuulokuvaa ja käyttötapoja. Lisäksi tutkimuksessa kiinnitetään huomiota elokuvamusiikin erilaisten funktioiden toteutumiseen. Tässä hyödynnetään erityisesti Anu Juvan laatimaa elokuvamusiikin funktioanalyysin mallia, eli etsitään elokuvien musiikeista niiden rakenteellisia, sisällöllisiä ja kokemuksellisia funktioita. Tutkimuksessa tarkastellaan myös elokuvien musiikkien suhdetta tarinasisältöön ja muuhun elokuvakerrontaan ja -ilmaisuun, sekä kiinnitetään huomiota niiden tarjoamiin samastumisprosesseihin. Elokuvaäänien osalta analyysissä keskitytään äänisuunnittelijan taiteelliseen työhön, erityisesti niin sanottuihin äänitehosteisiin, niiden funktioihin ja toimintamekanismeihin, narratiivisiin ja draamallisiin ulottuvuuksiin ja niiden yhteistoimintaan elokuvamusiikin kanssa.</p> <p>Elokuvamusiikin ja -äänien analyysin lisäksi tutkimuksessa tarkastellaan lähdekriittisesti elokuvaääntä käsittelevää tutkimuskirjallisuutta ja muuta alan kirjallisuutta keskeisten elokuvaäänien teoriaan liittyvien käsitteiden – akusmaattisuuden ja kuulokulmaäänien – kautta, sekä tarkastellaan kriittisesti eri käsityksiä elokuvaäänien funktioista. Tässä yhteydessä esitellään myös uusi, yhdessä äänisuunnittelija Janne Jankerin kanssa laadittu elokuvaäänien funktioiden luettelo. Sen tarkoituksena on toimia aiemmin saatavilla olleita luettelointeja käytännöllisempänä äänianalyysin työkaluna.</p> <p>Tutkimuksessa nousevat esiin elokuvamusiikin ja -äänien moninaiset tavat vaikuttaa kuulija-katsojan elokuvakokemukseen ja elokuvan muotokieleen, sekä erilaiset tavat, joilla ne voivat olla vuorovaikutuksessa ja vaikuttaa toistensa toimintaan. Tutkimuksessa myös osoitetaan suomalaisen valtavirtaelokuvan sisältävän hyvin monimuotoisia ja toisistaan poikkeavia musiikillisia ja äänellisiä ilmaisun ja kerronnan tapoja, sekä myös samankaltaisuuksia, jotka kumpuavat muun muassa vakiintuneista elokuvailmaisun ja -kerrontaan liittyvistä konventioista.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords elokuvamusiikki, elokuvaääni, suomalainen elokuva, elokuvamusiikin funktiot, elokuvaäänien funktiot, <i>Äideistä parhain</i> , <i>Musta jää</i> , <i>Havukka-ahon ajattelija</i> , <i>Rare Exports</i> , <i>Napapiirin sankarit</i>			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. JOHDANTO.....	1
2. METODOLOGIA.....	5
2.1. Aiempi kotimainen tutkimus.....	5
2.2. Aiempi ulkomainen tutkimus.....	7
2.3. Elokuvamusiikin musiikkianalyysin metodologia.....	9
2.4. Elokuvaäänien äänianalyysin metodologia.....	13
3. ELOKUVAÄÄNEN TEORETISOINTIIN LIITTYVIÄ SEIKKOJA.....	15
3.1. Problemaattinen elokuvanäänien terminologia.....	15
3.2. Elokuvaäänien funktioiden määrittelystä.....	19
4. <i>ÄIDEISTÄ PARHAIN</i>	25
4.1. Yleiskatsaus elokuvaan.....	25
4.2. Elokuvan musiikilliset teemat.....	26
4.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot.....	29
4.4. Äänianalyysi.....	31
5. <i>MUSTA JÄÄ</i>	35
5.1. Yleiskatsaus elokuvaan.....	35
5.2. Elokuvan musiikilliset teemat.....	36
5.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot.....	39
5.4. Äänianalyysi.....	41
6. <i>HAVUKKA-AHON AJATTELIJA</i>	44
6.1. Yleiskatsaus elokuvaan.....	44
6.2. Elokuvan musiikilliset teemat.....	45
6.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot.....	46
6.4. Äänianalyysi.....	47
7. <i>RARE EXPORTS</i>	52
7.1. Yleiskatsaus elokuvaan.....	52
7.2. Elokuvan musiikilliset teemat.....	53
7.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot.....	55
7.4. Äänianalyysi.....	56
8. <i>NAPAPIIRIN SANKARIT</i>	60
8.1. Yleiskatsaus elokuvaan.....	60

8.2. Elokuvan musiikilliset teemat.....	61
8.3. Musiikin tyyli ja funktiot.....	63
8.4. Äänianalyysi.....	64
9. VERTAILU JA JOHTOPÄÄTÖKSET.....	68
Lähteet.....	75
Liitteet.....	79

1. JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa tarkasteltuja elokuvia ei niiden musiikin tai muun äänen osalta ole aiemmin tutkittu. Tämän vuosituhannen suomalaiset elokuvat ylipäättään ovat saaneet musiikin ja äänen tutkimuksessa vielä varsin vähän huomiota. Itse asiassa voidaan sanoa koko suomalaisen elokuvamusiikin tutkimuksen olevan vielä lapsenkengissä, vaikka kiinnostus sitä kohtaan onkin lisääntynyt. Samoin on vielä laita myös suomalaisen elokuvaääntä käsittelevän tutkimuksen kanssa. Joitakin oivallisia avauksia on kuitenkin jo tullut, niistä kenties merkittävimpänä Anu Juvan väitöskirja *”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa* (2008), jonka elokuvamusiikinteoreettisella annilla on keskeinen asema myös tässä tutkimuksessa.

Oma kiinnostukseni suomalaisen elokuvan kokonaisuudeniraitaa kohtaan kumpuaa pitkälti työstäni elokuvasäveltäjänä, jota olen tehnyt jo useamman vuoden ajan, säveltäen musiikkia muun muassa lyhyt- ja dokumenttielokuviin. Työssäni olen joutunut pohtimaan elokuvan musiikillista ilmaisua, sen suhdetta elokuvan muuhun äänimateriaaliin ja tätä kautta myös säveltäjän yhteistyötä äänisuunnittelijan – kuin myös ohjaajan – kanssa. Vuonna 2013 laadinkin kandidaatintutkielmani 2000-luvun suomalaisen elokuvaohjaajapolven musiikkidramaturgisesta työskentelystä. Sen ensisijainen lähdemateriaali koostui elokuvaohjaajille suunnatusta strukturoidusta haastattelusta, jossa etsin vastauksia muun muassa ohjaajan ja säveltäjän yhteistyöhön liittyviin kysymyksiin, kuten myös muihin suomalaisen elokuvasäveltäjän nykypäivän työnkuvaan liittyviin seikkoihin.

Tämä pro gradu -tutkielma on omalla tavallaan jatkoa aiemmin tekemälleni tutkimukselle, sillä myös tässä pyritään, joskin epäsuoremmin, selvittämään suomalaisen elokuvasäveltäjän työn todellisuutta. Sen kantavana tausta-ajatuksena on, ettei musiikki ole elokuvan muusta äänestä irrallinen elementti, vaan osa laajempaa äänten kokonaisuutta, jossa se muiden äänten kanssa vuorovaikutuksessa, niiden kanssa keskustellen ja niihin nivoutuen, kantaa oman vastuunsa elokuvasta

kokonaistaideteoksena; musiikilla ja äänillä on merkittävä vaikutus muiden kerronnanvälineiden toimintaan ja näin siis myös elokuvan visuaaliseen ilmeeseen.

Tutkielmassa tarkastellaan viittä suomalaista 2000-luvulla valmistunutta, kaupallisesti hyvin menestynyttä ja ensisijaisesti teatterilevitykseen tarkoitettua pitkää fiktioelokuvaa. Tarkoitukseni on hahmottaa suomalaisen valtavirtaelokuvan musiikillista ja äänellistä kokonaiskuvaa. Tämä tapahtuu kartoittamalla suomalaisen elokuvamusiikin yleisiä toimintaperiaatteita ja pääpiirteitä. Lisäksi tarkastelen, kuinka elokuvaäänien dramaturgia, eli ääni-ilmaisun narratiiviset ja draamalliset ulottuvuudet, ja sen yhteispeli elokuvamusiikin kanssa toimivat – siis mitä äänillä kerrotaan, miten ja miksi.

Kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* on Henry Bacon (2000: 66–67) luokitellut, David Bordwellin jakoa mukaillen, kertovan elokuvan moodit seuraavasti: valtavirtaelokuva, taide-elokuva, tyylikeskeinen kerronta, retorinen elokuva ja avantgarde. Jokainen tässä tutkielmassa tarkastelemani elokuva edustaa *valtavirtaelokuvaa* Baconin määritelmän mukaisesti.¹ Lisäksi ne edustavat eri genrejä tai muuten selvästi eroavat tyyllillisesti toisistaan. Elokuvat ovat: *Äideistä parhain* (ohj. Klaus Härö, 2005), *Musta jää* (ohj. Petri Kotwica, 2007), *Havukka-ahon ajattelija* (ohj. Kari Väänänen, 2009), *Rare Exports* (ohj. Jalmari Helander, 2010) ja *Napapiirin sankarit* (ohj. Dome Karukoski, 2010). Valitsin elokuvat Suomen elokuvasäätiön tilastojen perusteella.² Rajasin hyvän menestyksen kriteeriksi vähintään yli 100 000 teatterikatsojaa, määrän, jota on Suomessa perinteisesti pidetty yhtenä katsojamenestyksen merkkipaaluna.

Tutkimusmetodini ovat luonteeltaan sekä kvalitatiivisia että kvantitatiivisia: toisaalta elokuvien ja niiden auditiivisen materiaalin kriittinen tarkastelu edellyttää lähilukua, toisaalta taas analysoitavan materiaalin luokittelu, tilastointi ja määrällinen tarkastelu

1 Baconin (2000: 66) lyhyt määritelmä valtavirtaelokuvalle: ”Valtavirtaelokuvassa tärkeintä on yksilön motivaatiolle rakentuva toiminta, siitä syntyvän tarinan mielenkiintoisuus sekä kerronnan selkeys ja tunteisiin vetoavuus. Kompositionaalinen ja transtekstuaalinen motivaatio hallitsevat usein realistisen ja taiteellisen kustannuksella. Päinvastoin kuin muissa moodeissa pääsääntöisesti, kerronta ei ole erityisen itsetietoista vaan se on pyritty tekemään mahdollisimman ’läpinäkyväksi’.” Bacon käsittelee mainitsemiaan moodeja myös laajemmin. (Mts. 66–97.)

2 <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot>.

ovat keskeisessä asemassa pyrkiessäni ymmärtämään elokuvamusiikin ja -äänen toimintamekanismeja. Elokuvamusiikin analysoinnin tarpeisiin koostamani teoreettinen viitekehys on monitahoinen: se koostuu Anu Juvan (2008) väitöskirjassaan esittelemästä elokuvamusiikin funktioanalyysin mallista, Anahid Kassabianin (2001) näkemyksistä elokuvamusiikin kuuliija-katsojassa aiheuttamista samastumisprosesseista, sekä jo konventioiksi muodostuneista tavoista hahmottaa musiikki suhteessa kuvaan ja tarinatilaan. Elokuvien ääni-ilmaisun osalta havaintoni perustuvat analyyttiseen kuunteluun, jonka tueksi olen laatinut elokuvaäänen funktioiden luettelon. Se perustuu sekä äänisuunnittelija Janne Jankerin kanssa käymääni ajatustenvaihtoon että alan kirjallisuudesta löytämiini kuvauksiin elokuvaäänen funktioista. Uuden funktioluettelon esittelyn lisäksi tarkastelen myös lähdekriittisesti elokuvaääntä teoretisoivaa kirjallisuutta. Käyttämäni kirjalliset lähteet ovat pääasiassa englanninkielisiä. Kaikki niistä poimitut sitaattit ovat omia käännöksiäni.

Analysoin jokaisen elokuvan musiikkeja erikseen, etsien niistä tiettyjä muuttujia ja tekijöitä: tarkastelen a) musiikillisten teemojen käyttöä, b) instrumentaatiota, c) musiikin suhdetta tarinatilaan (diegeettinen/ei-diegeettinen), d) musiikin suhdetta muuhun kerrontaan (parafraasi/polarointi/kontrapunkti), e) musiikin funktioita Juvan mallin mukaisesti ja f) musiikin tarjoamia samastumisprosesseja. Muun elokuvaäänen osalta tässä tutkimuksessa keskitytään elokuvan äänisuunnittelijan taiteelliseen työhön, ja vielä tarkemmin, elokuvan niin sanottuihin äänitehosteisiin ja niiden yhteistyöhön musiikin kanssa. Tästä syystä puheääni jätetään pääasiallisen tarkastelun ulkopuolelle tai sitä ainoastaan sivutaan, mikäli sen käsittelytavassa on jotain huomionarvoista elokuvanäänen dramaturgian kannalta.

Tämä tutkielma jakautuu yhdeksään päälukuun. Johdannon jälkeisessä luvussa (2. luku) käsitellään aihepiirin kannalta keskeistä aiempaa kotimaista ja ulkomaista tutkimusta sekä käydään läpi tutkimusmetodologiaa niin musiikin kuin äänenkin osalta. Tämän jälkeen (3. luku) pohditaan elokuvaäänen teoretisointiin liittyvää problematiikkaa tarkastelemalla ääniterminologiaan liittyviä ja äänen funktioita koskevia näkemyseroja. Luvut 4–8 on varattu yllä mainituille elokuville. Jokainen luku koostuu neljästä alaluvusta: ensimmäisessä esitellään elokuva (sen tarina ja tematiikka) sekä joitakin yleisiä huomioita

sen kokonaisääniraidasta; toisessa alaluvussa käsitellään elokuvan musiikillisia teemoja; kolmas alaluku on varattu musiikin tyylipiirteiden ja sen eri funktioiden esittelylle; neljäs, elokuvan ääniraitaan keskittyvä alaluku, sisältää analyysiin perustuvan yleisesityksen elokuvan ääni-ilmaisusta ja äänten suhteesta musiikkiin. Viimeinen, 9. luku, on varattu vertailulle ja johtopäätöksille. Siinä avaan tutkimustuloksia sekä vertailen elokuvien musiikillisia ja äänellisiä ratkaisuja toisiinsa, etsien niistä eroavaisuuksia ja – erityisesti genererajat ylittäviä – samankaltaisuuksia.

2. METODOLOGIA

2.1. Aiempi kotimainen tutkimus

Kuten jo todettiin, on suomalaisen elokuvamusiikin tutkimus vielä vähäistä. Se, mitä asian tiimoilta on esitetty, keskittyy pitkälti vielä ”tekemään tiliä” menneistä vuosikymmenistä. Näin tekee muun muassa Juva (2008) edellä mainitussa väitöskirjassaan. Elina Syrjänen taas kirjoitti vuonna 1999 Turun yliopistolle musiikkitieteen pro gradu -tutkielmansa säveltäjä Tauno Pylkkäsen ja ohjaaja Ilmari Unhon yhteistyöelokuvien musiikista. Siinä hän keskittyy elokuvamusiikin ilmenemismuotoihin ja toimintatapoihin. Antti-Ville Kärjä (2005) taas käsittelee väitöskirjassaan populaarimusiikkia 1950- ja 1960-lukujen suomalaisessa elokuvassa. Samoin Susanna Välimäki (2008) on analysoinut Edvin Laineen ohjaamaa elokuvaa *Tuntematon sotilas* (1955) kirjassaan *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*, jossa hän tosin tarkastelee myös Rauni Mollbergin samannimistä uudempaa elokuvaa (1985).

Uudemman suomalaisen elokuvamusiikin analyysiä edustaa myös Sanna Qvickin (1997) Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksella tekemä pro gradu -työ *Elokuvamusiikillisia konventioita Lumikuningatar-elokuvassa*, jossa hän analysoi vuonna 1986 valmistuneeseen elokuvaan Jukka Linkolan säveltämää musiikkia ja vertaa sitä klassisen Hollywoodin musiikkikonventioihin. Helsingin yliopistossa on vuosituhaten vaihteen jälkeen tehty jo useampia elokuvamusiikkiaiheisia pro gradu -tutkielmia. Niistä kuitenkin vain yksi käsittelee nimenomaan suomalaista elokuvamusiikkia: Marie-Anne Moukolan (2007) pro gradu -tutkielma *Jukka Linkola elokuvamusiikkisäveltäjänä – Esimerkkinä Matti Kassilan elokuvan Ihmiselon ihanuus ja kurjuus (1988) musiikki*. Marja Huttusen (2007) pro gradu -tutkielmassa *Lasse Mårtenson – Merellisen musiikin säveltäjä ja monipuolinen musiikin ammattilainen* taas on pitkälti henkilöhistoriallinen tutkimusote, mutta siinä myös analysoidaan Mårtensonin säveltämän televisiosarjan *Myrskyluodon Maija* (1976) ja elokuvan *Etulinjan edessä* (2003) musiikkeja.

Heikki Tuorilan Tampereen yliopistoon vuonna 2010 laatima pro gradu -tutkielma ”Menetettyjä laulumaita ja tukahdutettua ääntä” – *Äänen ja musiikin funktiot Markku Lehmuskallion elokuvissa Korpinpolska ja Sininen imettäjä* on tässä yhteydessä erityisesti mainitsemisen arvoinen, sillä se on tutkimusotteeltaan ja -kohteeltaan varsin samankaltainen tämän tutkielman kanssa: myös siinä tarkastellaan suomalaisten elokuvien musiikin lisäksi myös niiden ääntä sekä hyödynnetään Juvan funktioanalyttistä mallia.

Tommi Saarelan (2000) 1990-luvun loppupuolen elokuvien ja televisiosarjojen musiikkia käsittelevässä kirjassa *Selluoidi soikoon! suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus* on myös paikoitellen analyttinen ote. Kyseinen kirja oli sen julkaisuhetkellä, ainakin Saarelan (mts. 6) itsensä mukaan, ”tietävästi ensimmäinen suomenkielinen, kotimaisen elokuvamusiikin säveltämiseen keskittyvä kirja”. Vielä 1990-luvulla elokuvamusiikki olikin musiikkitieteellisestä näkökulmasta vielä varsin tuore tutkimuskohde – ja sitä se on toki edelleen. Vuoden 2006 kirjoituksessaan Antti-Ville Kärjä kommentoi tätä seikkaa vielä seuraavasti:

Elokuvamusiikin tutkimuksen asema osana yliopistollista koulutusta on omalaatuinen. Maailmalta saati sitten Suomesta ei löydy ensimmäistäkään alan oppituolia, vaan tutkimusta tehdään ensisijaisesti musiikintutkimuksen tai -tieteen nimikkeen alaisuudessa. Aiheesta kiinnostuneita mediatutkijoita löytyy myös. Toisin sanoen elokuvamusiikin tutkimusta voi pitää eräänlaisena väliinpuotoajana, sillä se ei missään tapauksessa sijoitu musiikkitieteen tai -tutkimuksen eikä elokuva- tai mediatutkimuksen tai -tieteen oppiaineiden ytimeen. (<http://www.widerscreen.fi/2006-1/esipuhe>.)

Elokuvaäänien osalta tilanne on Suomessa pitkälti sama kuin musiikinkin suhteen: suomalaisten elokuvien ääntä käsittelevää tutkimusta ja kirjallisuutta on vasta hyvin vähän. Edellä mainittu Saarelan (2000) teos käsittelee elokuvamusiikin lisäksi myös muuta ääntä, ensisijaisesti suhteessa elokuvasäveltäjän työnkuvaan. Tämä tapahtuu pääasiassa tekijähaastatteluiden ja tapauskuvausten avulla. Teoksessa muun muassa havainnollistetaan säveltäjän ja äänisuunnittelijan/miksaajan yhteistyötä ja siihen liittyvää problematiikkaa. (Ks. mts. 186–205.) Myös Välimäki (2008) käsittelee laajasti sotaelokuvien ääntä. Hän tarkastelee kuitenkin ensisijaisesti ulkomaisia elokuvia.

Tässä yhteydessä on syytä mainita Pasi Piispan (2008) Tampereen yliopistoon tekemä pro gradu -tutkielma *Crash, boom bang – Äänikerronta digitaalisissa peleissä*. Siinä hän muun muassa analysoi suomalaisen Remedy Entertainmentin kehittämän menestyspelin, *Max Payne 2: The Fall of Max Payne*, äänikerrontaa ja musiikkia ja vertaa niitä elokuvaäänen ja -musiikin konventioihin ja funktioihin. Yksi syy teoreettisen viitekehyksen ottamiselle elokuvan puolelta on hänen mukaansa se, ettei pelien äänikerronnasta ole vielä saatavilla riittävästi tutkimuskirjallisuutta, ”kun taas elokuvaääntä on tutkittu sentään jossain määrin laajemmin” (mts. 3). Toisaalta myös hän huomauttaa, että tutkimuskirjallisuuden määrä kummallakin saralla on vielä vähäistä (mts. 4).

Akateemisen tutkimuskirjallisuuden ulkopuoleltakin löytyy vain niukasti suomalaista elokuvaääneen keskittyvää materiaalia. Erkki Kivi on kuitenkin teoksessaan *Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänen pidempi oppimäärä* (2012) ottanut käsittelyynsä koko elokuvanäänen tuotannon ja siihen liittyvät seikat, aina äänen fysikaalisista ominaisuuksista ja sen aistimisen fysiologiasta ääniteknologiaan ja äänisuunnitteluun. Teoksessa on vahva painotus ääniteknologialla ja siihen liittyvällä käytännöllä, joten äänisuunnittelijan taiteellinen työ jää siinä vähemmälle huomiolle. Kivi on teoksellaan pitkälti vastaavan ulkomaisen kirjallisuuden viitoittamalla tiellä; varsin samankaltaisia esityksiä ovat aiemmin laatineet esimerkiksi Tomlinson Holman (2010 [1997]) ja David Lewis Yewdall (2012 [1999]).

2.2. Aiempi ulkomainen tutkimus

Elokuvamusiikki on ulkomaisessa, erityisesti anglo-amerikkalaisessa, musiikintutkimuksessa saanut enemmän huomiota kuin Suomessa ja alan tutkimuskirjallisuutta onkin tästä syystä enemmän saatavilla. Muun muassa Claudia Gorbmanin ja Anahid Kassabianin tuotannosta löytyy teoksia, joissa esitellään elokuvamusiikin ymmärryksen kannalta oleellisia teoretisointeja. Tällaisia ovat esimerkiksi *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (Gorbman, 1987) ja *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (Kassabian,

2001). Kathryn Kalinak ja James Wierzbicki ovat tuotannossaan käsitelleet elokuvamusiikin konventioita ja toimintamekanismeja sekä niiden kehityshistoriaa (ks. Kalinak: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, 1992; *Film Music: A Very Short Introduction*, 2010; Wierzbicki: *Film Music: A History*, 2009).

David Bordwell ja Kristin Thompson omistavat elokuvataiteen ja -tutkimuksen oppikirjaksi tarkoitettussa teoksessaan *Film Art: An Introduction* (2004 [1979]) yhden luvun (*Sound in the Cinema*, mts. 347–388.) elokuvailmaisun ääneen liittyville seikoille. Kyseessä on johdannonomainen, mutta sellaiseksi melko kattava yleisesitys, jossa musiikkia käsitellään yhtenä äänielementtinä muiden joukossa. Samoilla linjoilla on myös Michel Chion, joka on julkaissut useita elokuvaäänen ja -musiikin teorian kehityksen kannalta keskeisiä teoksia. Ne ovat tulleet laajempaan tietoisuuteen pitkälti Claudia Gorbmanin toimitus- ja käännöstyön ansiosta. Niistä kenties eniten on saanut huomiota *L'Audio-Vision* (alkup. julkaisu 1990, engl. käännös *Audio-Vision*, 1994). Siinä Chion tarkastelee laaja-alaisesti elokuvallista ääntä. Hän ei käsittele musiikkia ja ääntä periaatteellisesti erillisinä asioina, vaan osana samaa ilmiötä. Tässä mielessä Chionin teosta voidaan pitää pioneerityönä, sillä se edustaa – ja edeltää – nykyään jo elokuvamusiikin tutkimuksessa paradigmaksi muodostunutta – tai sellaiseksi muodostumassa olevaa – tapaa ajatella elokuvamusiikkia ja -ääntä kokonaisuutena, siis muun muassa Kassabianin (2008a; 2009) peräänkuuluttamaa ”musiikin, äänen ja liikkuvan kuvan” tutkimusta. Tämä pyrkimys näkyy hyvin myös Kassabianin omassa artikkelissa *Rethinking Point of Audition in The Cell* (2008b).

Myös Kalinak ja Wierzbicki ovat laajentaneet tutkimusintressejään yleisemmin elokuvaäänen suuntaan. Wierzbicki on tehnyt näin muun muassa toimittamassaan kirjassa *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (2012), joka käsittelee tiettyjen ohjaajien tapoja käyttää musiikkia ja ääntä elokuvissaan. Kalinak taas on aivan vastikään toimittanut uuden elokuvaääntä käsittelevän teoksen *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, joka julkaistaan keväällä 2015¹. Samoilla linjoilla on myös Peter Rothbart teoksellaan *The Synergy of Film and Music – Sight and Sound in Five Hollywood Films* (2013), erityisesti *Auringon valtakunta* -elokuvan (*Empire of the Sun*, 1987)

1 Lähde: <http://www.bookdepository.com/Sound/9780813564265>

kokonaisääniraitaa käsittelevässä luvussa. (Mts. 51–77.)

Vuonna 1985 julkaistu *Film Sound: Theory and Practice* syntyi toimittajiensa Elisabeth Weisin ja John Beltonin mukaan puutteista ääntä käsittelevässä kirjallisuudessa ja tutkimuksessa. (Mts. ix.) Kirja kokoaa yhteen niin historiallisesti merkittäviä kuin myös tuolloin tuoreempia elokuvaääntä – sen teoriaa, historiaa, estetiikkaa ja teknologiaa – käsitteleviä artikkeleita, jotka ovat edelleenkin ääniteorian kannalta oleellisia. Tällaisia ovat esimerkiksi Mary Ann Doanen *Ideology and the Practice of sound Editing and Mixing*, Beltonin itsensä laatima *Technology and Aesthetics of Film Sound* sekä Christian Metzin artikkeli *Aural Objects*. Myös vuoden 1992 teos *Sound Theory/Sound Practice* (toim. Rick Altman) kokoaa yhteen useita elokuvaääntä kriittisesti tarkastelevia artikkeleita, kuten esimerkiksi James Lastran *Reading, Writing, and Representing Sound* ja Altmanin oma *Sound Space*.

Myös elokuvaäänen käytännön oppikirjoista saattaa löytyä tutkijalle teorian kannalta mielenkiintoista materiaalia. Tällaisia kirjoja ovat esimerkiksi Tim Crookin *The Sound Handbook* (2012) ja Robin Beauchampin animaatioelokuvien äänisuunnittelua käsittelevä *Designing Sound for Animation* (2013). Kummatkin, erityisesti jälkimmäinen, on selvästi suunnattu äänisuunnittelun käytännön puolesta kiinnostuneille, mutta niissä on myös vahva painotus teoriaosaamisessa.

2.3. Elokuvamusiikin musiikkianalyysin metodologia

Claudia Gorbmanin (1987: 26) määritelmän mukaan elokuvamusiikissa *teema* on ”mitä tahansa musiikkia – melodia, melodian osa tai tunnistettava harmoninen kulku – jota kuullaan enemmän kuin kerran elokuvan aikana”. Perinteisen elokuvamusiikin konventioihin on kuulunut erilaisten musiikillisten elementtien toistuva käyttö, eikä aivan jokaista musiikinsirpaletta, joka kuullaan useammin kuin kerran, ole syytä tässä yhteydessä noteerata. Keskitynkään ainoastaan *systemaattisesti käytettyihin* toistuviin musiikillisiin elementteihin. Tyypillisesti teema on melodia, mutta se voi olla jokin muukin tunnistettava musiikillinen piirre. Löytämistäni teemoista olen tehnyt

transkriptiot, jotta niiden hahmottaminen olisi helpompaa.

Instrumentaation ja soinnin yleinen tarkastelu tapahtuu vain elokuvan tarjoaman, siis kuulokuvan ja mahdollisesti lopputeksteistä saadun, informaation perusteella. Nykyään on tavallista, että musiikki on toteutettu pitkälti tietokoneilla, virtuaali-instrumenttien realistisen soinnin takia. Ellei erityistä syytä ole, en tässä yhteydessä kuitenkaan spekuloi sillä, miten musiikki on todellisuudessa toteutettu, vaan instrumentaatiota pohtiessani keskityn sen kuulokuvaan.

Tarkastelen myös elokuvien *diegeettisen* ja *ei-diegeettisen* musiikin määrällisiä suhteita. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan elokuvan tarinatilassa (*diegesis*) soivaa ja siinä selityksensä saavaa musiikkia. Kyseessä on siis musiikki, jonka lähde on havaittavissa tai pääteltävissä kuvasta, ja joka on myös elokuvan henkilöhahmojen kuultavissa. Ei-diegeettinen musiikki taas on vastaavasti elokuvan tarinatilasta ulkopuolista musiikkia, joka kulkee kuvakerronnan rinnalla ja on vuorovaikutuksessa sen kanssa, kuvan merkityksiä korostaen, selventäen, laajentaen, muuntaen ja niin edelleen. Jako ei-diegeettiseen ja diegeettiseen ei ole täysin ongelmaton, sillä elokuvan musiikki voi ajoittain liikkua näiden välimaastossa. (Kassabian 2001: 42–43; Kärjä 2005: 139.) Yleensä tämä tapahtuu musiikin liukuessa asteittaisesti diegesiksestä pois tai päinvastoin. Poikkeukset ovat kuitenkin melko harvinaisia ja elokuvamusiikin analysoinnin kannalta tämä dikotomia on mielestäni varsin hyödyllinen.

Paljon käytetty – ja myös sen kuvakeskeisyydestä kritisoitu (ks. esim. Kärjä 2006 ja Välimäki 2008: 44–45) – elokuvamusiikin luokitteluväline on tapa jakaa se kolmeen eri kategoriaan, *parafraasiin*, *polarointiin* ja *kontrapunktiin*. Näin tehdään tässäkin tutkimuksessa. Kun musiikki tukee ja mukailee ristiriidattomasti elokuvan tapahtumia ja merkityksiä, puhutaan parafrasista (tai paralleelistä). Siinä musiikki pyrkii vahvistamaan jo kuvasta löytyviä merkityksiä, eikä siis lisää uusia tulkintoja. Parafrasien käyttö, eli niin sanottu *underscoring* on ollut – ja on edelleenkin – yleisintä valtavirtaelokuvassa, erityisesti Hollywoodissa. Pisimmälle vietyinä, kun musiikki mukailee ja matkii lähes kaikkea liikettä ja tapahtumia, on kyse niin sanotusta *mickey-mousingista*. (Juva 1995: 211–212.) Polaroiiva musiikki taas selventää monitulkintaista

ja/tai neutraalia kuvaa. Se voi esimerkiksi kertoa, että päällisin puolin koomisessa kohtauksessa on traaginen pohjavire, ettei kaikki ole sitä miltä näyttää, tai kertoa, että koominen tilanne pian tulee muuttumaan traagiseksi – siis ennakoida tulevaa. Se ei siis mukaile jo kuvasta löytyvää, kuten parafraasi tekee, vaan paljastaa sellaista, mitä siitä ei löydy. (Mts. 212–213.) Kun musiikin tunnelma ja/tai viesti asetetaan ristiriitaan kuvan informaation kanssa niin, että se saa uuden merkityksen, puhutaan kontrapunktista. Tunnetuin esimerkki tästä lienee Stanley Kubrickin *Tohtori Outolempi* -elokuvan loppukohtaus, jossa lauletaan kauniisti duurissa ”We’ll meet again...” samalla, kun atomipommit räjähtelevät. (Mts. 213–215.)

Elokuvien musiikin yleisten funktioiden tarkasteluun käytän Anu Juvan (2008: 41–53.) väitöskirjassaan esittämää jakoa elokuvamusiikin funktioista. Hänen määritelmänsä mukaan elokuvamusiikin funktio on ”tehtävä, joka musiikilla on elokuvakokemuksessa, elokuvan osatekijöiden kokonaisuudessa tai ympäröivään kulttuuriin nähden” (mts. 10). Hän jakaa ne neljään kategoriaan: *sisältö-*, *rakenteelliset*, *kokemukselliset* ja *ulkoiset* funktiot. Sisältöfunktioilla Juva (2008: 45–49.) tarkoittaa sellaista musiikillista funktiota, joka tarjoaa elokuvan kerrontaan, siis tarinasisältöön, liittyvää informaatiota. Tämän se voi tietenkin tehdä hyvin monella eri tavalla. Rakenteellisella funktiolla tällaista tehtävää sen sijaan ei ole. Juva (Mts. 49–51.) määrittelee sille viisi muuta tehtävää: musiikki voi rytmittää elokuvaa, se voi säädellä ajankulun kokemusta, se yhtenäistää elokuvan muotoa ja rakennetta, se sitoo toisiinsa otoksia ja kohtauksia ja sen avulla voidaan korostaa jotakin elokuvan yksityiskohtaa. Kokemukselliset funktiot on käsitteenä häilyväisempi ja vaikeammin määriteltävissä. Juva (mts. 42) sanoo niiden liittyvän ”sellaisiin elokuvamusiikin tehtäviin, jotka koskevat katsomiskokemusta yleisesti, eivät esimerkiksi elokuvan kerronnan syventämistä tai tunnelman luomista”. Tällaisia voivat olla esimerkiksi musiikin puhtaasti viihteellinen ja esteettinen käyttö tai musiikki, joka ilmaisee elokuvantekijöiden näkökulman tapahtumiin. Se voi myös universalistaa elokuvan tapahtumat, eli muuttaa ne yksityisistä yleisiksi. (Mts. 42–44.)

Musiikilla elokuvakohtauksessa voi tietenkin olla useampi kuin yksi funktio samaan aikaan, esimerkiksi rakenteellinen ja sisältöfunktio. Tässä tutkimuksessa keskitytään kuitenkin aina otoksen tai kohtauksen kannalta *keskeisimpään* funktioon. Neljännellä

funktiokategorialla, ulkoisella funktiolla, Juva (2008: 41, 52–53.) tarkoittaa elokuvan esitystilanteen ulkopuolelle jääviä ja elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen liittyviä sosiokulttuurisia ilmiöitä, jotka vaikuttavat muun muassa elokuvien katsomis- ja kuuntelemistapoihin. Ne jätetään tässä yhteydessä tarkastelun ulkopuolelle, sillä niillä ei ole välitöntä yhteyttä elokuvan sisältöön ja kerrontaan.

Elokuvamusiikki luo vastaanottajassa aina samastumisprosesseja. Anahid Kassabianin (2001: 2, 3.) mukaan nämä prosessit jakautuvat kahteen pääkategoriaan, *sulauttavaan samastumiseen* (engl. *assimilating identification*) ja *liitännäissamastumiseen* (engl. *affiliating identification*). Liitännäissamastuminen tapahtuu, kun yhtä ainoaa merkitystä ei ole ”lukittu”, vaan tulkintamahdollisuuksia on tarjolla useampia. Näin elokuva ”avautuu ulospäin” sen ulkopuoliseen todellisuuteen, kuulija-katsoja liittää oman subjektiivisen kokemusmaailmansa osaksi elokuvaa. Perinteisessä kerronnassa tämä tapahtuu yleensä kuulija-katsojalle jo entuudestaan tutun *lainamusiikin* avulla. (Kassabian 2001: 3, 141; Välimäki 2008: 47, 48.) Sulauttava samastuminen taas on liitännäissamastumisen vastakohta, valtavirtaelokuvalle tyypillinen keino, jossa elokuvan musiikki suunnitellaan rajaamaan tiukasti tulkintamahdollisuuksia (merkitysten muodostumista). Se siis ohjailee kuulija-katsojan samastumista elokuvantekijöiden haluamaan suuntaan. Se sananmukaisesti (*assimilate*) pyrkii yhdenmukaistamaan tavan, jolla eri kokijat elokuvaan samastuvat. Tämä tapahtuu yleensä elokuvaa varten sävellettyä *originaalimusiikkia* käyttämällä. (Kassabian 2001: 2, 141, 142; Välimäki 2008: 48, 50.) Luokittelen tarkastelemieni elokuvien musiikit myös tämän jaon perusteella.

Tämän tutkielman liitteeksi olen tehnyt jokaisen elokuvan musiikeista erittelyn, jossa on musiikkipaikkojen (*cue*) aikakoodit, musiikkipaikkojen kestot, musiikkityypit (diegeettinen/ei-diegeettinen; laina-/originaalimusiikki), musiikin funktiot (parafraasi/polarointi/kontrapunkti; liitännäissamastuminen/sulauttava samastuminen; kokemuksellinen/sisältö-/rakenteellinen funktio) sekä muuta mahdollisesti mainitsemisen arvoista. Aikakoodit kertovat aina musiikin alkamiskohdasta. Musiikit saattavat olla kuitenkin päällekkäisiä siten, että yksi alkaa toisen vielä jatkuessa (esim. ristihäivytyt). Jos näin on, olen merkinnyt päällekkäisyyden taulukkoon X:llä.

2.4. Elokuvaäänen äänianalyysin metodologia

Elokuvan kokonaisääniraita (*sound track*) jaetaan tyypillisesti kolmeen osaan: musiikkiin, puheeseen ja muihin ääniin. Viimeisen suhteen löytyy terminologisia eroja: esimerkiksi Kivi (2012: 221) käyttää termiä *tehosteet*, kun taas Borwell ja Thompson (2004: 352) käyttävät sanaa *noise*. Myös sanoja *sound* ja *sound effects* käytetään yleisesti. Muut äänet taas voidaan jakaa alalajeihin, joilla on jokaisella tarkoin määritellyt tehtävät elokuvassa: äänimaisemaan eli ambienssiin/atmosfääriin (*soundscape/atmosphere*) ja muihin äänitehosteisiin, joille vielä niillekin on omat alalajinsa – esimerkiksi niin sanotut *foley*-tehosteet, eli jälkiäänitetyt, kuvan tapahtumien kanssa synkronoidut diegeettiset äänitehosteet. Tässä tutkimuksessa käytetään seuraavaa termistöä: musiikki, puhe/dialogi, ääni/äänet/äänitehosteet. Näin ollen, esimerkiksi elokuvan äänistä tai ääniraidasta puhuttaessa, on kyse nimenomaan elokuvan äänitehosteista. Kokonaisääniraita taas viittaa äänten kokonaisuuteen, jossa on mukana myös musiikki ja puhe.

Elokuvaäänen analysoinnissa seuraan David Bordwellin ja Kristin Thompsonin teoksessa *Film Art: An introduction* (2004: 385) esittämiä ohjeita, joiden mukaisesti etsin tarkastelemieni elokuvien kokonaisääniraidasta seuraavia seikkoja:

- mitä kokonaisääniraidan osa-alueita on käytössä (musiikki, puhe, ääni) ja miltä ne kuulostavat (äänenvoimakkuus, -korkeus ja -väri, muutokset äänessä, kokonaisääniraidan tiheys/väljyys),
- miten ääni on rytmillisesti suhteessa kuvaan,
- onko ääni uskollinen havainnoidulle äänilähteelle,
- mistä ääni tulee (onko ääni ei-diegeettistä vai diegeettistä, onko äänilähde kuvassa vai kuva-alan ulkopuolella),
- milloin ääni kuuluu (yhtäaikaan tapahtumien kanssa, niitä ennen vai niiden jälkeen),
- miten äänet on organisoitu kohtauksessa/elokuvassa,
- mikä tarkoitus ja seuraus edellä mainituilla seikoilla on elokuvan kannalta.

Bordwellin ja Thompsonin mallia täydennän tarvittaessa Michel Chionin teoksessa *Audio-Vision* esittämällä audiovisuaalisen analyysin metodilla. (1994: 185–213.)

Edellä mainittujen metodien avulla tutkin, miten äänen narratiiviset ja draamalliset ulottuvuudet rakentuvat elokuvassa ja kuinka ne suhteutuvat elokuvan musiikkiin, eli:

- konsonoiko/dissonoiko ääni musiikin kanssa,
- miten äänenvoimakkuus, -korkeus, -väri ja äänen rytmi suhteutuvat musiikkiin,
- miten ristihäivytykset (*crossfade*) musiikin ja äänen välillä toimivat,
- miten äänisillat elokuvassa rakentuvat (musiikki ja ääni, musiikki tai ääni),
- miten äänen narratiiviset ja draamalliset tehtävät suhteutuvat elokuvamusiikin vastaaviin tehtäviin,
- miten ääni suhteutuu elokuvan muuhun ilmaisuun (kuvaus, leikkaus).

Tämän lisäksi otetaan huomioon, kuinka elokuvaääntä käytetään, eli kuinka äänen funktiot toteutuvat tarkastelluissa elokuvissa. Näkemykset elokuvaäänien keskeisistä funktioista vaihtelevat paikoin runsaastikin. (Ks. esim. Beauchamp 2013: 15–32; Bordwell & Thompson 2004: 347–388; Kivi 2012: 201–235.). Tästä syystä käytänkin yhdessä äänisuunnittelija Janne Jankerin kanssa laatimaani elokuvaäänien funktioiden luetteloa. Siinä on pyritty yhdistämään Jankerin käytäntöpohjainen tieto elokuvaääntä käsittelevästä kirjallisuudesta löytyvään informaatioon (ks. alaluku 3.2.). Sen mukaan elokuvassa ääni:

- tukee huomiopistettä (ohjaa kuulija-katsojan huomion suuntaa),
- karakterisoi henkilöitä, esineitä ja ilmiöitä,
- luo ja tukee syvyysvaikutelmaa (3-ulotteisuus) ja määrittää etäisyyksiä (lähellä/kaukana, ääniperspektiivi),
- määrittelee tarinatilan (lokaation ja miljöön) karakteria ja ominaisuuksia (tilan koko ja materiaalisuus, ulko- ja sisätila, tilan luonne suhteessa tarinaan),
- auttaa määrittämään ajankohdan ja paikan (vuorokauden aika, vuodenaika, aikakausi),
- tukee jatkuvuutta (peräkkäisten kuvien, kohtausten ja tunteiden jatkuvuus; esim. äänisilta),
- luo aikasiirtymiä (takaumat, ääniennakot),
- ennakoi vertauskuvallisesti tulevia tapahtumia,
- rakentaa ja muokkaa kerronnan dynamiikkaa,
- luo rytmiä (inhimillisen toiminnan rytmi, muun tarinatilassa tapahtuvan liikkeen ja toiminnan rytmi; kerronnan, leikkauksen ja kuvien sisäinen rytmi),
- vaikuttaa psyykkisesti kuvan keston (tasainen/epätasainen rytmi, kiihtyvä/hidastuva rytmi),
- havainnollistaa kuulokulmaa (*POA*, *point-of-audition*).

3. ELOKUVAÄÄNEN TEORETISOINTIIN LIITTYVIÄ SEIKKOJA

3.1. Problemaattinen elokuvanäänen terminologia

Ulkomaista elokuvaääntä käsittelevää kirjallisuutta on suhteellisen hyvin saatavilla. On kuitenkin todettava, ettei yhden tai edes kahden aihetta kattavastikaan käsittelevän teoksen lukeminen välttämättä anna elokuvaäänen kentästä selkeää kuvaa. Tästä syystä tässä yhteydessä tarkastellaan joitakin keskeisiä – ja kenties vähemmän keskeisiä – elokuvaääntä käsitteleviä teoksia, pyrkimyksenä muodostaa kriittinen käsitys aiheesta. Tarkoituksena ei ole yrittää luoda kokonaiskuvaa alaa käsittelevästä kirjallisuudesta, vaan valottaa havaittavissa olevia näkemyseroja elokuvaäänen teoretisoinnin suhteen. Näin pyritään havainnollistamaan, ettei suhteellisen nuorella tutkimusalalla ole vielä konsensusta alan yleisterminologiasta, eikä vielä myöskään tarjota yksiselitteistä näkemystä elokuvaäänen funktioista – kuten seuraavassa alaluvussa tullaan huomaamaan.

Elokuvaäänestä puhuttaessa on usein tapana käyttää ensisijaisesti musiikin yhteydestä tuttua terminologiaa, johon kuuluvat muun muassa sellaiset käsitteet, kuten rytmi, tempo, äänenkorkeus ja äänenväri. (Ks. esim Bordwell & Thompson 2004: 350–351, 359–360; Beauchamp 2013: 4–5, 9.) Tämä käytäntö on kuitenkin saanut myös kritiikkiä osakseen. Sergi (2004: 6; samoin Altman 1992: 16) huomauttaa, että kyseessä on liian jäykkä sanasto kuvaamaan elokuvaääntä sen monimuotoisuudessaan ja että sen käytön seurauksena on vajaavainen käsitys elokuvan kokonaisääniraidasta. Hänen näkemyksensä on, että siinä missä musiikillinen terminologia käsittelee ainoastaan ääntä, on elokuvan ääniraidassa kyse vahvasta suhteesta kuvaan, jota musiikillisin termein ei pystytä kuvaamaan, ja joka on riittämätön elokuvaäänen analysointiin. (Mp.)

Elokuvanäänellinen terminologia ei kuitenkaan missään tapauksessa rajoitu vain musiikillisiin ilmauksiin. Vaikka elokuvaääni lainaakin runsaasti musiikki- ja elokuvasanastosta, on sillä myös oma käsitteistönsä, jota on myös yritetty tietoisesti laajentaa. Näin on tehnyt varsinkin Michel Chion, joka on laajentanut elokuvaäänen terminologiaa usealla käsitteellä. Hänen teostaan *Audio-Vision* (1994) pidetään yleisesti

yhtenä keskeisistä elokuvamusiikin ja -äänien teoreettisista esityksistä, ja siinä hän esittää joitakin käsitteitä, joilla on nykyään vakaa asema elokuvamusiikin ja -äänien akateemisessa tutkimuksessa ja elokuvaääntä teoreettisesti käsittelevässä kirjallisuudessa. Tällaisia ovat esimerkiksi *akusmaattinen ääni* ja *kuulokulmaääni*.

Akusmaattinen ääni on alunperin Pierre Schaefferin käyttöön ottama käsite, jolla hän tarkoitti ”ääniä, jotka kuullaan näkemättä niitä synnyttäneitä lähdettä” (Chion 1994: 71). Chion toi termin elokuvaäänen yhteyteen tarkoittamaan erityisesti diegeettistä ääntä, jonka lähdettä ei havaita kuva-alassa. (Mts. 72–73.) Chion esittää (mp.) kaksi eri tapausta äänen akusmaattisuudelle: joko äänilähde on ensin nähtävissä ja poistuu sitten näkyvistä, tai sitten äänilähde on alunperinkin näkymättömissä. Äänilähteen tultua näkyviin lakkaa ääni olemasta akusmaattista, eli se *de-akusmatisoituu* (*de-acousmatization*) (mp.). Sonnenschein (2001: 153) taas näyttää tulkitsevan asian siten, että vain kuvassa alunperin näkymättömän äänilähteen tuottama ääni voidaan de-akusmatisoida.

Kuinka tarpeellinen akusmaattisuuden käsite sitten on elokuvaäänestä puhuttaessa? Esimerkiksi Borwell ja Thompson (2004: 347–388.), tyytyvät käyttämään ainoastaan termejä *off-screen* ja *on-screen* selittäessään kuva-alan ulkopuolista ja kuva-alassa näkyvää äänilähdettä. Akusmaattisuudesta ei puhuta myöskään Rick Altmanin toimittamassa ja elokuvaääntä laajasti käsittelevässä teoksessa *Sound Theory/Sound Practice* (1992), jossa esimerkiksi Andrea Truppin (Mts. 236, 237–238.) avaa Andrei Tarkovskin tapaa käyttää ääntä – varsin akusmaattisesti – elokuviissaan. Akusmaattisuuden pinnallinen tarkastelu näyttäisikin viittaavan siihen, että puhumalla (diegeettisestä) *off-screen* -äänestä voidaan varsin hyvin kuvailla ilmiötä, josta myös akusmaattisessa äänessä on kyse (ks. Chion 1994: 73). *Off-screen* -äänien käsitettä on kuitenkin myös kritisoitu. Muun muassa Metz (1985: 157) pitää sitä virheellisenä, sillä ääni ei, kuten hän aivan oikein huomauttaa, koskaan ole tosiasiallisesti ulkona kuva-alasta (*off*), vaan sen lähde on. Ääni yksinkertaisesti on joko kuultavissa tai sitten sitä ei ole. Samaa huomauttaa myös Chion (1994: 82–83). Hän esittää myös tarpeellisen lisäkysymyksen:

[– –] Minne meidän tulisi paikallistaa äänet (yleensä puheäänet), jotka tulevat tapahtumien keskelle sijoitetuista sähkölaitteista, ja joista kuva meille vihjaa tai jotka se meille suoraan näyttää [– –]? Entä mitä tehdä henkilöhahmolle, joka puhuu selkä meihin päin siten, että emme varsinaisesti näe hänen puhuvan? Onko hänen puheäänensä akusmaattista (*off-screen*)? Entä mitä voimme sanoa kuvassa näkyvän henkilöhahmon niin sanotusta sisäisestä puheäänestä – hänen omatuntonsa, muistojensa, mielikuvien ja fantasioiden puheäänestä? (Mts. 74.)

Akusmaattisen äänen käsitteellä on siis tarkoitus tuoda esiin huomattavasti laajempi ilmiö, kuin mistä pelkässä *off-screen/on-screen* -dikotomiassa on kyse. Tämä tulee selvästi esiin tarkasteltaessa de-akusmatisaation käsitettä. Chion, joka kirjoitti aiheesta jo vuonna 1982 ilmestyneessä teoksessaan *La Voix au cinéma* (engl. käännös 1999), kuvailee akusmaattisen äänen (ja erityisesti akusmaattisesti kuullun henkilöhahmon, jolle hän antaa nimen *acousmêtre*) draamallista voimaa sen ”vaeltaessa kuva-alassa, kuitenkin astumatta siihen” (mts. 24). Samalla hän korostaa, kuinka de-akusmatisaatio vie ääneltä tämän vaikutuksen (mts. 27). Myös Sonnenschein (2001: 153) toteaa, että de-akusmatisaatiolla on kyky ”riisua vallasta aiemmin identifioimaton ääni, kesyttää se ja tyhjentää se sen salaperäisyydestä”.

Chion avaa myös kuulokulmaäänien (*point-of-audition, POA*) käsitettä. Sillä hän tarkoittaa elokuvaäänien käyttötapaa, jossa havainnollistetaan, mikä on kuulija-katsojan sijoittuminen suhteessa äänilähteeseen, tai kuka (henkilöhahmo) äänen kuulee. (1994: 90–91.) Kyse on siis elokuvan ääni-ilmaisussa hyvin yleisestä ja vakiintuneesta äänen funktiosta. Se on myös suhteellisen helposti verrattavissa keskeiseen elokuvailmaisun käsitteeseen, *näkökulmakuvaan* (*point-of-view, POV*), ja helposti myös selitettävissä sen kautta (ks. esim. Sonnenschein 2001: 163). Tästä huolimatta se jää joissakin elokuvaääntä käsittelevissä teoksissa ilman huomiota. Muun muassa Bordwell ja Thompson (2004: 347–388.) eivät käsitettä käytä. Äänen kuvauskollisuutta (*fidelity*) käsittelevässä lyhyessä esimerkissä (mts. 366) he sivuavat sellaista elokuvaääntä, jota voitaisiin yhtä hyvin käyttää myös esimerkkinä kuulokulmaäänien käytöstä. Toinen vastaava esimerkki löytyy heidän laitoksensa ääniperspektiiviä käsittelevän alaluvun yhteydestä (Mts. 371.), siis asiayhteydestä, jossa kuulokulmaäänien avaamiselle olisi hyvät mahdollisuudet. On myös huomionarvoista, ettei myöskään muuta Chionin termistöä Bordwellin ja Thompsonin laitoksesta löydy. Alkuperäisen julkaisun aikaan

(1979) kyseistä termistöä ei vielä ollut. Ilmeisesti he eivät ole katsoneet tarpeelliseksi myöhemmissä painoksissa täydentää elokuvaääntä käsittelevää lukuaan Chionin näkemyksillä ja käsitteistöllä.

Sotaelokuvien ääni-ilmaisua käsittelevä Välimäki (2008: 10–12.) huomauttaa, että ”sota on voimakkaan akustinen tapahtuma”, ja näin ollen äänestä on tullut sotaelokuvien keskeinen kerronnallinen väline. Tämä korostaa kuulokulmaäänien – samoin kuin myös akusmaattisen äänen – merkitystä sotaelokuvien äänisuunnittelussa: vain tällaisten äänellisten elementtien kautta voidaan havainnollistaa sodassa olevan henkilön riippuvuutta omasta kuulostaan – ja samalla myös sodan realiteetteja yleensä. Vihollinen pyrkii, samoin kuin jokainen sodassa itseään puolustava henkilö, pysymään mahdollisimman hyvin näkymättömissä. Tällöin kuuloaistista tulee keskeinen informaation lähde – ja ääni-ilmaisusta elokuvantekijöiden keskeinen väline, joka pystyy välittämään sellaista informaatiota henkilöhahmoista ja heidän subjektiivisesta suhteestaan sodan tapahtumiin, joihin muilla kerronnan välineillä ei ole yhtä intiimiä kosketuspintaa.

Kuulokulmaäänien käsitettä on myös kritisoitu. Näin tekee esimerkiksi Svein Høier (2012), joka pitää sitä ongelmallisena erityisesti televisioäänestä kirjoitettaessa. Hänen mielestään kuulokulmaäänessä on kyse kompleksisesta ilmiöstä, jonka sanallinen kuvaaminen on monimutkaista, ja johon kuulokulmaäänien käsite ei yksin riitä. Tämä johtuu osittain siitä, että ääni-ilmaisu on äänitusteknisen kehityksen myötä muuttunut. Høier myös huomauttaa, että toisin kuin esimerkiksi Chion, joka jakaa kuulokulmaäänien kahteen osa-alueeseen (tilallinen ja subjektiivinen kuulokulmaääni), käyttävät useat tutkijat kyseistä termiä tarkoittamaan ainoastaan subjektiivista kuulokulmaa.

Kuulokulmaääni -käsitteen historia on myös mielenkiintoinen, sillä sen alkuperä on matkan varrella muuttunut varsin epäselväksi. Se myös implikoi elokuvaäänien teoretisointiin liittyvistä ongelmista. Välimäki (2008: 36) mainitsee termin olevan alunperin Altmanin käsi-alaa, kun taas Alan Beck (1998: luku 4.1) huomauttaa sen olevan lähtöisin Chionilta, vuoden 1985 teoksesta *Le Son au cinéma*. Chion itse

toteaakin (1994: 89) käsitelleensä aihetta jo aiemmin, mutta lisää kuitenkin (mp.), että ”kriitikot ovat luoneet kuulokulmaäänien käsitteen perustaen sen näkökulmakuvan mallille”, mainitsematta tarkemmin, keihin hän viittaa. On myös mainitsemisen arvoista, että alunperin ranskankielisestä termistä (*point d'écoute*) on käytössä kaksi eri englanninkielistä käännöstä, jo mainittu *point of audition* ja sen lisäksi *point of listening* (POL). Jälkimmäistä suosii muun muassa Beck (1998). Samoin tekee myös Tim Crook teoksessaan *The Sound Handbook* (2012). Hieman sekavaksi tilanteen tekee se, että Crook, joka – samalla kun huomioi kahden eri muodon käsitteestä olevan olemassa (mts. 17) – väittää *point of listening* -termin olevan alunperin Beckin (mts. 44, 213), vaikka Beck itse, kuten edellä todettiin, sanoo käsitteen tulevan Chionilta. Kassabian (2008b: 302) taas toteaa ainoastaan, että kyseessä on käsite, jota Altman ja Chion ovat kumpikin levittäneet.

Altman (1992: 60) puhuu kuulokulmaäänestä ”kömpelönä terminä” ja antaa näin ymmärtää, ettei kyseessä ole hänen oma käsitteensä. Viittausta lähteeseen, josta hän on sen löytänyt, ei kuitenkaan anneta. Myös myöhemmin, luvussa, joka käsittelee elokuvaäänien *uutta terminologiaa* (mts. 251), hän nostaa esiin kuulokulmaäänien käsitteen ilman viittausta sen alkuperään. Samassa laitoksessa James Lastra mainitsee Altmanin kuulokulmaäänien käsitteen luojaan (mts. 76). On vaikea ymmärtää, miten kyseinen virhe on päässyt syntymään, varsinkin kun Chionin seitsemän vuotta vanhempi teos *Le Son au Cinéma* löytyy Altmanin toimittaman laitoksen lähdeluettelosta. Asiaa mutkistaa entisestään myös Henry Baconin teoksessaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000), esittämä lause: ”[Sic] Ehkä olisi syytä joka tapauksessa lanseerata näkökulman vastineeksi sana *kuulokulma* (point of hearing). Sen merkitysulottuvuudet olisivat lähes samat kuin visuaalisen vastineensa” (mts. 209).

3.2. Elokuvaäänien funktioiden määrittelystä

Kirjallisuudesta löytyvien elokuvaäänien funktioiden luettelointien ja kuvausten tarkastelu osoittaa eri kirjoittajien näkemyksissä olevan huomattavia eroja. Ne ovat jossain määrin toistensa kaltaisia, mutta silti monin paikoin eriäviä. Tämä

havainnollistuu hyvin muutaman esimerkin avulla. Wyatt & Amyes (2013: 4) luettelevat elokuva- ja televisioäänen jälkitöiden päämäärät. Samalla he luovat kiteytetyn, mutta silti melko abstraktiksi jäävän kuvan elokuväänen funktioista. Heidän mukaansa äänisuunnittelijan tehtävänä on:

- edistää juonta tai kerronnan vuota vahvistamalla tunnelmaa, ajankohtaa, lokaatiota tai aikakautta puheäänen, musiikin ja äänten avulla,
- lisätä vauhtia, jännitystä ja kokemusvaikutusta hyödyntämällä katseluvälineen koko käytettävissä olevaa dynaamista (taajuus)aluetta,
- täydentää todellisuuden ja perspektiivin illuusioita äänten avulla ja, hyödyntäen ekvalisointia ja keinotekoisia kaikuefektejä, luoda miksauksessa luonnollisen kuuloinen akustiikka,
- täydentää epätodellisuuden ja fantasian illuusiota äänisuunnittelun ja ääniefektien prosessoinnin avulla,
- täydentää jatkuvuuden illuusiota kohtauksissa, jotka on kuvattu katkonaisesti,
- luoda tilallisen syvyyden ja leveyden illuusio sijoittamalla äänielementit koko stereo/surround -äänikentän alueelle,
- korjata mitkä tahansa kuvauspaikalla äänitettyyn ääneen liittyvät ongelmat joko editoimalla tai korvaamalla dialogia jälkituotannossa ja, käyttämällä miksausvaiheessa äänen prosessointiin tarkoitettua laitteistoa, maksimoida äänen selkeys ja vähentää epätoivottavia häiriöääniä,
- luovuttaa lopullinen, asianmukaisten televisioinnin/elokuvan laatuvaatimusten mukaisesti tehty kokonaisääniraita masteroituna oikeaan formaattiin.

Beauchamp (2013: 15–32.) esittää äänisuunnittelun teoriaan keskittyvässä luvussaan ryhmän elokuväänen funktioita käsitteleviä lyhyitä alalukuja. Niissä ei tehdä selkeää erottelua kokonaisääniraidan kolmen osa-alueen (puheääni, musiikki, äänet) välillä. Tästä syystä jää hieman epäselväksi, mitkä ovat erityisesti äänen funktiot verrattuna muihin osa-alueisiin. Seuraavassa kappaleessa on lyhyt yhteenveto Beauchampin listauksesta.

(1) *Havainnoinnin ohjaaminen (guided perception, mts. 16–17)*: elokuvassa kohtausten kuvasto on usein luonteeltaan monitulkintaista, joten äänillä ohjataan kuulija-katsojan havaintoja ja tulkintaa elokuvantekijöiden tarkoittamaan suuntaan. (2) *Yleisön houkutteleva elokuvan kerrontaan (drawing the audience into the narrative, mts. 17)*: äänillä ja musiikilla johdatellaan kuulija-katsoja pois arkitodellisuudesta sisään elokuvan maailmaan ja pyritään myös pitämään siellä koko elokuvan ajan. (3) *Katseen*

ohjaaminen (directing the eye, mts. 17): äänen avulla saadaan kuulija-katsoja suuntaamaan katseensa elokuvantekijöiden haluamiin seikkoihin. (4) *Näkökulman selventäminen (establishing or clarifying point of view*, mts. 18): Beauchamp selittää tätä avaamalla lyhyesti elokuvamusiikin johtoaihetekniikkaa sekä kuulokulmaääntä (josta hän ei käytä kumpaakaan englanninkielistä käännöstä). (5) *Subtekstin selventäminen (clarifying the subtext*, mts. 18): neutraalien tai monitulkintaisten seikkojen avaaminen (pääasiassa musiikin keinoin) kuulija-katsojalle. (6) *Todellisuuden ja subjektiivisuuden kontrastoiminen (contrasting reality and subjectivity*, mts. 18–19): usein elokuvassa esitettyjen tapahtumien subjektiivisuutta vahvistetaan äänen avulla, esimerkiksi hiljentämällä tai kaiuttamalla diegeettistä ääntä. (7) *Näkökentän laajentaminen (extending the field of vision*, mts. 19): *off-screen* -äänten avulla voidaan seurata äänilähdettä kuva-alan ulkopuolelle, ja monikanavaisella äänellä laajentaa tarinatilaa kuulija-katsojan näkökenttää laajemmaksi. (8) *Jänniteen luominen ja vapauttaminen (tension and release*, mts. 19–20): erilaisilla äänillä – ja erityisesti musiikilla – on mahdollisuus luoda ja vapauttaa jännitettä (esimerkiksi volyymivaihtelut, dissonanssi, harmonia). (9) *Jatkuvuus (continuity*, mts. 20–21): tilallisen ja ajallisen jatkuvuuden lisäksi myös emotionaalinen jatkuvuus on tärkeää. Tässä elokuvamusiikki nousee tärkeään rooliin. (10) *Edistää henkilöhahmojen kehitystä (promoting character development*, mts. 21): äänet auttavat kuulija-katsojaa samastumaan henkilöhahmoihin. Erityisesti musiikin avulla voidaan henkilöhahmoihin liittää emotionaalisia ominaispiirteitä.

Beauchampin listauksessa on joitakin huomionarvoisia ongelmakohtia. Ensinnäkin, on varsin yleistä, että elokuvantekijät aika ajoin pyrkivät tarkoituksella erkaannuttamaan kuulija-katsojan elokuvan diegeettisestä illuusiosta (ks. 2. funktio). Ei siis ole itsestään selvää, että kuulija-katsojaa pyritäisiin ehdoin tahdoin pitämään elokuvan otteessa. Toiseksi, katseen ohjaaminen (3) on selvästi sidoksissa ensimmäiseen funktioon (havainnoinnin ohjaaminen) ja on pikemminkin sen alalaji. Beauchamp voisi käyttää katseen ohjaamista esimerkkinä ensimmäisestä funktiosta, mutta sen sijaan hän on erottanut sen omaksi funktiokseen. Syy tähän ei kuitenkaan selviä tekstistä. Äänen subjektiivisuus (6) taas on monin tavoin yhteydessä kuulokulmaäänen käsitteeseen (4). Beauchamp ei kuitenkaan tunnusta tai havainnollista tätä yhteyttä, vaan pitää asiat

erillään. Seitsemännen funktion ongelmana on se, ettei äänillä voida laajentaa näkökenttää yksinkertaisesti siksi, ettei näkökenttä laajene kuuloaistin alueelle. Kyse on siis tarkemmin ottaen *havaintokentän* laajentamisesta – kuten Beauchamp (mp.) itsekin sanoo: ”*off-screen* -äänillä viitataan sellaiseen, jota ei näytetä.” Jatkuvuudesta (9) puhuessaan Beauchamp ei mainitse, toisin kuin Wyatt ja Amyes, äänen ja musiikin keskeistä tehtävää irrallisten kuvien yhdistäjänä. Toisaalta, samoin kuin Wyatt ja Amyes, myös Beauchamp huomauttaa, erityisesti äänitehosteita (*SFX*) käsittelevässä lyhyessä alaluvussa (Mts. 22–23.), äänen kykenevän havainnollistamaan aikakautta ja lokaatiota elokuvassa. Beauchamp siis tunnustaa äänen laajat vaikutusmahdollisuudet ja luettelee useita äänen funktioita. Vaikka hänen listauksellaan on toki selvät yhteneväisyytensä, poikkeaa se kuitenkin sanamuodoissa ja painotuksissa huomattavasti Wyattin ja Amyesin näkemyksistä.

Suomessa on kirjoitettu elokuvaäänestä vielä varsin vähän, mutta ainakin yksi yritys lähestyä elokuvaääntä kokonaisvaltaisesti on myös Suomessa julkaistu: Erkki Kiven *Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänien pidempi oppimäärä* (2012). Se on kunnianhimoinen suomalainen pioneerityö, joka esittelee elokuvaäänien tehtäviä jossain määrin yllä esiteltujen ulkomaisten teosten mukaisesti. Sen kirjoittaja on pitkän linjan suomalainen äänialan toimija ja teos perustuukin kokeneen tekijän ”kokemusperäiselle tietämykselle” (mts. 10). Tämä näkyy erityisesti lähdeluettelon suhteellisessa lyhydessä ja monin paikoin normatiivisissa sanamuodoissa. Niissä on myös havaittavissa tekijän vankka luottamus ensisijaisesti omaan, toimijana saavutettuun kokemusperäiseen ja intuitiiviseen tietoon. Äänisuunnittelua ja ääni-ilmaisua käsittelevässä luvussa (Mts. 201–235.) Kivi esittää oman luettelonsa, jonka mukaan äänisuunnittelun ”perusperiaatteet” ovat:

- kuvavastaavuuden luominen ja kunnioittaminen,
- kuvan jatkuvuuden tukeminen ja vahvistaminen,
- informaation välittäminen,
- ajan ja tilan määrittäminen,
- rytmin ja dynamiikan ylläpito,
- psykologisten luonnekuvien luominen,
- vaikuttaminen katsojan tunnetilaan. (Mts. 201–203.)

Jälleen luettelo poikkeaa edellisistä ja on lisäksi yleistävyydessään sen verran suurpiirteinen, että se tarvitsisi tarkentamista. Kiven funktiokohtaiset kuvaukset jäävät kuitenkin epäselviksi. Näin käy esimerkiksi kuvavastaavuuden käsitteelle. Sillä ei lienee syytä tarkoittaa samaa kuin Bordwell ja Thompson (2004: 365–366) tarkoittavat äänen uskollisuudella (*fidelity*) tai Chion (1994: 107–109) vastaavalla todenmukaisuuden käsitteellä (*verisimilitude*). Kummassakin on kyse äänen uskottavuudesta suhteessa sen lähteeseen, tarkemmin ottaen siitä, uskooko kuulija-katsoja äänen ja äänilähteen väliseen yhteyteen. Äänen manipulointi tässä suhteessa on yksi äänisuunnittelijan ilmaisuvoimaisimpia välineitä. Jos äänisuunnittelijan tehtävänä olisi alituisesti ”kunnioittaa”, siis ylläpitää, äänen realistisuutta suhteessa kuvaan, rajoittaisi se lähes täydellisesti äänisuunnittelijan mahdollisuuksia, varsinkin kun monet elokuvaäänien konventiot edellyttävät realistisuudesta luopumista. Selittäessään kuvavastaavuuden kunnioittamista Kivi (2012: 201) pitää ”valittujen tehosteiden tai musiikin liiallista alleviivaavuutta ja osoittelevuutta” ei toivottavana. Tämä näyttäisi viittavan siihen, että Kivi kuitenkin tarkoittaa kuvavastaavuuden käsitteellään jokseenkin samaa kuin Chion ja Bordwell ja Thompson omillaan, mutta ei pidä sitä samassa määrin äänisuunnittelijan voimavarana, vaan vältettävänä virheenä. Kivi vahvistaa tätä tulkintaa omilla sanoillaan: ”Elokuvaäänien voidaan nähdä lähinnä vahvistavan kuvan tarjoamaa todellisuusvaikutusta, ja toimivan tärkeänä lisänä visuaalisten elementtien tarjoamalle näyttämöanalogialle” (mts. 205). Toisaalta Kivi ottaa mukaan myös musiikin (mts. 201), ja näin kuvavastaavuuden käsite jää varsin epätarkaksi: mikä mahtaa olla – erityisesti ei-diegeettisen – musiikin tehtävä kuvavastaavuuden luomisessa ja ylläpitämisessä?

Kuten edellä esitetystä voidaan huomata, löytyy alan kirjallisuudesta erilaisia muotoiluja – ja epäselvyyttä – siitä, mitä funktioita äänellä elokuvassa saattaa olla. On kuitenkin olemassa, näin voidaan väittää, elokuvaäänien funktiot, jotka ovat kehittyneet elokuvataiteen kehityksen myötä, ja jotka ovat elokuvataiteen parissa toimivien henkilöiden arkipäivää – siitä huolimatta, että he eivät välttämättä ole niitä eksplisiittisesti verbalisoineet. Tästä syystä on tätä tutkielmaa varten laadittu jo edellä esitetty luettelo elokuvaäänien funktioista (ks. sivu 14). Sen on tarkoitus olla helposti avautuva väline elokuvaäänien analyttiseen tarkasteluun. Kuten edellä jo mainittiin, siinä on pyritty yhdistämään sekä äänisuunnittelija Jankerin pitkän taiteellisen uran

aikana keräämä ymmärrys että elokuvaäänen tutkimuksesta ja kirjallisuudesta löytyvä informaatio. Toisin sanoen, tarkoituksena on luoda synteesi, joka ottaa huomioon alan kirjallisuudesta löytyvät näkemykset elokuvaäänen funktioista, mutta myös äänisuunnittelijan työn todellisuuden, joka ei välttämättä ole täysin yhteneväinen alan teoretisointien kanssa.

4. *ÄIDEISTÄ PARHAIN*

4.1. Yleiskatsaus elokuvaan

Äideistä parhain on Heikki Hietamiehen romaaniin perustuva draama. Se kertoo toisen maailmansodan aikaisen tarinan Eerosta (Topi Marjaniemi), jonka isä (Kari-Pekka Toivonen) kuolee sodassa. Äiti (Marjaana Maijala) ei kykene pitämään pojastaan huolen, joten Eero lähetetään sotalapseksi Ruotsiin, Skooneseen, Signen (Maria Lundqvist) ja Hjalmarin (Michael Nyqvist) maatilalle. Hän ei aluksi sopeudu, vaan kaipa vanhempiaan ja kotiaan. Myöskään uusi ”äiti”, Signe, jolla on oma traumansa, ei aluksi hyväksy Eeroa. Ajan myötä kuitenkin niin kotiinpaluu kuin suhde omaan äitiinkin mutkistuu; Eero löytää itselleen uuden kodin ja perheen Skoonesta. Sodan jälkeen äiti haluaa lapsensa takaisin, mutta Eero on jo ehtinyt luoda vahvan suhteen uuteen perheeseensä ja Signeen, ”äideistä parhaimpaan”. Elokuvan on säveltänyt Tuomas Kantelinen ja äänet on suunnitellut Kirka Sainio.

Elokuva on sekä epookki – sotatraumojen kuvaus – että melodraama. Sen tarina kerrotaan takaumana. Ollaan nykyajassa ja Signe on kuollut. Hautajaisten jälkeen nyt jo vanha Eero (Esko Salminen) menee tapaamaan äitiään (Aino-Maija Tikkanen) puhuakseen tämän kanssa lapsuutensa traumaista. Tarinan keskiössä ovat siis muistot: vanha mies muistelee lapsuuttaan ja takauman kautta kerrotussa tarinassa lapsi ikävöi taakse jäänyttä kotiaan, äitiä ja isää. Tällaisen tarinarakenteen kannalta on odotettavissa, että musiikki rakentuu pitkälti johtoihille, joiden avulla palautetaan myös kuuliakatsojan mieleen päähenkilön muistelemat asiat.

Elokuvan kesto on 1:43:53. Tästä ajasta musiikkia on varsin runsaasti: 1:08:40. Siitä ei-diegeettistä on lähestulkoon kaikki, 1:02:04. Puhetta, dialogin ja *voice-overien* muodossa, on elokuvassa noin 55 minuuttia – mukaanluettuna puheäänessä luonnollisesti esiintyvät tauot. Elokuvan musiikista noin 26 minuuttia kuullaan puheäänien yhteydessä. Ääni-ilmaisu on realismiin pyrkivää ja se keskittyy pitkälti diegesiksen todentuntuistamiseen. Näin elokuva antaa musiikille paljon kerronnallista vastuuta, kun päähenkilöiden sisäisen elämän kuvaus on – näyttelijöiden lisäksi

tietenkin – suurelta osin musiikin harteilla. Kokonaisääniraitaa dominoikin emotionaalisesti voimakas melodramaattinen musiikki, jonka dynaaminen rekisteri on laaja – hiljaisista pianomelodioista suurimittaiseen orkesterimusiikkiin, joka usein jättää alleen elokuvan muut äänet. Tyypillisesti pitkät melodialinjat kulkevat useampien kohtausrajojen ylitse.

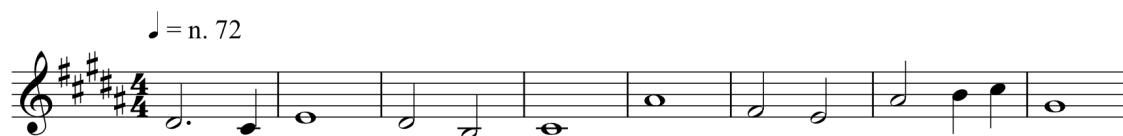
4.2. Elokuvan musiikilliset teemat

Elokuvan musiikista nousee esiin kuusi teemaa, jotka on tässä nimetty seuraavasti: *Eeron teema*, *Isän teema*, *Äidin teema*, *Signen teema*, *Kotiinpaluun teema* ja *Sovinnon teema*. Niitä varioidaan niukasti ja ne ovatkin aina helposti tunnistettavissa. *Eeron teema* on haikea ja vähäeleinen kiertävä pianomelodia. Sillä ei ole yhtä suurta dramaturgista tehtävää kuin muilla johtoiheilla, vaan ensisijaisesti se korostaa päähenkilön surumielisyyttä ja herkkyyttä. Se kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan alkupuolella (0:06:38), kun poika katselee vanhempiaan latotansseissa. On viimeiset hetket yhtenäisenä perheenä ennen isän sotaanlähtöä.



Nuottinäyte 1: *Eeron teema*

Isän teema on yksi vähemmän käytetyistä teemamelodioista – se kuullaan kolmesti. Ensimmäisen kerran se esiintyy elokuvan alkupuolella (0:08:34), kun isä on lähdössä sotaan. Myöhemmin (0:14:43) se kuullaan kohtauksessa, jossa Eeron äiti on saattamassa poikaansa laivaan. Äiti yrittää vakuuttaa pojalleen, että kohta kaikki on taas hyvin. Poika vastaa katkerasti: ”niin isäkin sanoi”. Viimeisen kerran teema kuullaan, kun Eero istuu Hjalmarin kanssa rannalla ja muistaa kuolleen isänsä (0:46:20). Nyt teema assosioituu myös Hjalmariin, jolle on lankeamassa isän rooli Eeron elämässä.



Nuottinäyte 2: Isän teema

Äidin teema, alaspäin suuntavaa surullinen ja aina runsaasti orkestroitu melodia, kuullaan sen useimmiten esiintyvässä asussa ajassa 0:09:57. Se kuvaa Eeron äitiänsä kohtaan tuntemaa ikävää. Kun Eero tulee kaltoinkohdelluksi Signen puolelta, korostaa tämä musiikki Eeron tahtoa päästä oman äitinsä helmaan. Kun teema kuullaan viimeisen kerran (1:28:51), auttaa se muuttamaan Eeron äidin elokuvan ”pahikseksi”: Eero viedään pois ja Signe juoksee epätoivoisena auton perään *Äidin teeman* soidessa.



Nuottinäyte 3: Äidin teema

Signen teema, pianomelodia, kuullaan kokonaisuudessaan jo elokuvan alussa (0:04:52), kun Eero on Skoonessa hautajaismatkalla. Hän astuu sisään taloon, jossa lapsena asui. *Signen teema* kuljettaa Eeron tämän muistoissa lapsuuteen asti aikaan, jolloin Signe oli tuon talon emäntä. Musiikkia seuraa takauma ja tarina lähtee käyntiin. *Signen teema* on elokuvan tärkeimpiä musiikillisia elementtejä. Siitä huolimatta, että se on kutakuinkin muuttumaton – sitä rytmittäviä yksittäisiä pizzicatoja myöten – koko elokuvan ajan sen dramaturginen merkitys kasvaa. Toisin kuin muut teemamelodiat, jotka liitetään tarkoitettuun yhteyteensä heti niiden ensiesiintymisestä alkaen, on *Signen teema* aluksi vain pelkkä pianomelodia. Sillä ei ole kiinnekohtaa ja sillä vain luodaan elokuvan haikeaa yleisilmettä. Signeä ei näytetä miltei 20 minuuttiin, mutta hänen teemansa soi silti kahdesti.



Nuottinäyte 4: *Signen teema*

Signen teema on myös elokuvan ristiriitaisin teema: kun Eeroa ollaan lähettämässä pois elokuvan alkupuolella, eikä Eero halua lähteä, soi hänen tulevan ”äitinsä” teema enteellisesti. Se siis liitetään Eeron kärsimykseen. Teeman suuri sisällöllinen muutos tulee esiin kohtauksessa, jossa Signe hellästi pesee Eeron käsiä sen soidessa. Signe onkin elokuvan ristiriitaisin hahmo, hän muuttuu eniten elokuvan aikana ja on – siitä huolimatta, että Eero on elokuvan päähenkilö – elokuvan keskeisin henkilöhahmo. Signen keskeisyys tulee lopullisesti ilmi kohtauksessa, jossa hänen teemansa soidessa hän lukee VO:na Eeron äidille lähettämänsä kirjetä: ”En varmaankaan ole parempi äiti kuin sinä olisit, mutta teen parhaani ollakseni äideistä parhain”.

Kotiinpaluun teemaa käytetään runsaasti. Sitä myös varioidaan musiikissa, jolla ilmaistaan Eeron ahdistusta uudessa kotimaassaan. Usein siitä kuullaan vain osa, nuottinäytteen 5. tahdistä eteenpäin. Se esiintyy, kun poika potee koti-ikävä: hän kaipaava takaisin Suomeen tai odottaa kirjetä äidiltään. Se muuttaa luonnettaan tarinan edetessä, kun käy selväksi, ettei Eeron kotiinpaluun mahdollisuus olekaan enää positiivinen asia; Eero on kotiutunut uuteen kotiinsa ja Signe on hyväksynyt Eeron ottolapsekseen, mutta äiti haluaakin poikansa takaisin. Elokuvan loppupuolella (1:28:28), kun poika viedään väkisin pois ja tämä teema soi, on se viimein saanut täysin päinvastaisen merkityksen, kuin sillä alunperin oli.



Nuottinäyte 5: *Kotiinpaluun teema*

Sovinnon teema kuullaan ensimmäisen kerran kohtauksessa, jossa Signe kertoo omasta traumastaan Eerolle (1:13:25): hänellä ja Hjalmarilla oli lapsi, pieni tyttö, joka hukkui mereen. Signe olisi halunnut heille tulevan sotalapsen olevan tyttö. Näin Signe perustelelee käytöstään Eeroa kohtaan. Hän jakaa elämänviisauttaan ja osoittaa samalla hienovaraisesti katumusta repliikillä, jossa ilmenee kohtauksen ja koko elokuvan keskeinen teesi: ”Herra antaa ja Herra ottaa. Elämässä ei aina käy niin kuin olisi halunnut. Emmekä me aina ymmärrä, miksi teemme niin kuin teemme. Kuten sinun äitisi”. Tämän lauseen rivien välissä on ajatus sovinnon, anteeksi antamisen ja sen pyytämisen tärkeydestä.



Nuottinäyte 6: *Sovinnon teema*

Melodia soi suureellisesti ja toistuvasti aivan elokuvan lopussa, jossa sovinto syntyy Eeron ja hänen äitinsä välille, sekä menneen ja nykyisen välille.

4.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot

Elokuvan vähäisestä diegeettisestä musiikista kaikki on lainamusiikkia. Tämä on tietenkin tyyppillistä valtavirtaelokuvassa, joka pyrkii sulauttamaan katsojan osaksi sen

todellisuutta eikä rikkomaan illuusiota – jonka ei-diegeettisen originaalimusiikin siirtäminen diegeettiseksi saisi aikaan. Diegeettinen musiikki kuullaan joko radiosta tai se on laulua: tyttö laulaa tuutulaulua laivalla, kuoro laulaa kirkossa, lapset laulavat luokkahuoneessa.

Musiikki on lähes kauttaaltaan – *Eeron teemaa* lukuunottamatta – sinfonista orkesterimusiikkia, jonka solistiosuuksista vastaavat piano, englannintorvi ja trumpetti. Tunnelmaltaan elokuvan klassis-romanttinen musiikki liikkuu läpi elokuvan surullisen melankolian ja dramaattisen mahtipontisuuden välimaastossa. Orkestraatiota ja teemamelodioita muunnellaan vain vähän. Musiikki kulkee, lajityypille tavalliseen tapaan, pääasiallisesti parafrasissa muun informaation kanssa ja vain paikoin esiintyy polarointia. Samoin vain paikoin vaihtaa musiikki polaroinnista parafraasiin tai päinvastoin.

Musiikkipaikkoja elokuvassa on 51 kappaletta. Liitännäissamastumisen mahdollistavia näistä on vain kuusi. Jokainen niistä on lainamusiikkia ja kolme niistä on suomalaiskatsojalle mahdollisesti jopa voimakkaita tunteja herättäviä: pieni tyttö laulaa 'Tupakkarullaa', lapset koulussa laulavat ruotsiksi *Maamme* -laulua ja radiosta kuuluu jouluaattona 'Jouluyö, juhla yö'. Tällaiset ovat otollisia viemään erityisesti suomalaiskatsoja omien henkilökohtaisten kokemustensa äärelle. Kaikki muu musiikki onkin yhteen tulkintaan ja samastumismalliin sulauttavaa. Se pyrkii vetoamaan kuulijakatsojan empatiakykyyn melodraamalle tyypillisellä tavalla.

Kuten edellä jo todettiin, saa musiikki elokuvassa paljon kerronnallista vastuuta. Tämä johtaa siihen, että musiikin funktiot ovat suurimmalta osin sisältökeskeisiä. Paikoin elokuvan tarinassa siirrytään ajassa eteenpäin tarkemmin määrittelemättömän ajanjakson verran. Siirtymiä ei huomioida mitenkään erityisesti tavalla, joka näkyisi tai kuuluisi elokuvassa, vaan ne tapahtuvat varsin lakonisesti: väki istuu joulupöydässä, radiosta kuulutetaan Helsingin pommituksesta, solmitaan aselepo. Skoonen maisemat eivät myöskään juuri muutu vuodenaikojen mukana. On siis kuulija-katsojan vastuulla huomata, että aikahypyt ylipäättään tapahtuvat. Lisäksi elokuvan tapahtumat sijoittuvat pääasiassa Skooneen, maatilalle tai sen läheisyyteen. Näin ollen muutosta ajassa ja

paikassa kuvaavat siirtymäjaksot, jollaisissa useimmiten käytetään musiikkia, ovat vähäisiä. Tämä johtaa myös musiikin rakenteellisen funktion vähäisyyteen; vain kolmesti koko elokuvan aikana on musiikki pääasiallisesti rakenteellisesti motivoitunutta.

Aivan elokuvan lopussa, kun tarina on saanut (tai on saamassa) sulkeumansa, *Sovinnon teema* kasvaa elokuvan loppukaneetiksi ja sen pääasiallinen funktio vaihtuu kokemukselliseksi. Kuulija-katsoja ymmärtää tarinan olevan tulossa päätökseensä eikä suureellinen *Sovinnon teema* enää kerrokaan ainoastaan Eeron suhteesta tapahtumiin vaan pikemminkin tapahtumien suhteesta elämään yleensä. Musiikki auttaa elokuvan käsittelemien aiheiden niputtamisessa universaaleiksi, yleisinhimillisiksi kysymyksiksi – se ikään kuin juhlallistaa elämän ja elämisen vaikeuden.

4.4. Äänianalyysi

Elokuvassa musiikki alkaa usein hiljaisesti siten, että kuullaan pitkällä jousella soitettu alkusointu tai urkupiste, jonka päälle muu materiaali sitten voimakkaampana rakentuu. Samoin musiikit usein päätetään pitkään ja hiljaiseen loppusointuun. Näin ne usein saavat kaarimaisen muodon, jossa ne ikään kuin kasvavat esiin muusta äänimateriaalista ja palaavat siihen takaisin. Musiikeissa on melko vähän varsinaisia alku- tai loppuhäivytyksiä (*fade-in/fade-out*) – elokuva tosin alkaa hyvin pitkällä sellaisella. Useimmiten niitä käytetään kuitenkin ainoastaan tehostamaan musiikkiin itseensä jo sävellettyjä yllämainittuja ”häivytyksiä”. Elokuvasta löytyy vain yksi selvä ristihävytys (*cross-fade*) musiikin ja muun ääniraidan välillä (alkaen 0:13:05).

Äänet voidaan irrottaa ajallisesti niiden kuvayhteydestä. Ne siis voivat kuulua ennen niihin liittyvän tapahtuman näyttämistä tai kuulua jo tapahtuneen jälkeen. Tällöin on kyse *ääniennakosta* tai *äänitakaumasta*. Jälkimmäisestä tyypillinen esimerkki on jonkin äänen – usein dialogin – kuuluminen henkilöhahmon muistellessa siihen liittyviä tapahtumia. Ääniennakko ja -takauma voivat kumpikin toimia myös niin sanottuna *äänisiltana*, joko siten, että äänet alkavat kuulua jo edellisen kohtauksen aikana, tai

siten, että kohtausten äänet jatkuvat seuraavan kohtausten puolelle. (Bordwell & Thompson 2004: 373.) Äänisillalla voi olla joko narratiivinen funktio tai sillä hälvennetään audiovisuaalisesti erilaisten kohtausten välisen saumakohdan häiritsevyyttä ja näin luodaan ja tuetaan jatkuvuutta elokuvassa. Tältä osin äänisillan funktio on siis sama kuin yksi elokuvamusiikin funktioista (ks. sivu 11: rakenteellinen funktio). Kohtausten sitominen toisiinsa voikin tapahtua sekä äänisillan että musiikin avulla.

Äideistä parhain pitää sisällään selvästi tunnistettavia kohtausrajoja¹ yli 80 kappaletta. Äänisiltaja on yhteensä 26 kappaletta. Niistä äänitakaumia on yhdeksän. Ne ovat – yhtä hyvin pitkää dialogilla tehtyä äänisiltaa lukuun ottamatta – melko lyhyitä, yhden tai kahden sekunnin mittaisia, tai sitä lyhyempiä. Ääniennakkojen mitoissa sen sijaan on enemmän vaihtelua. Noin kaksi kolmasosaa kohtausrajoista ylitetään musiikilla. Huomionarvoista on myös se, etteivät kohtausrajat miltei koskaan ole niin sanotusti ”paljaita”, siis ilman äänisiltaa tai musiikkia, jolloin kokonaisääniraidassa on kohtausrajalla selvästi havaittavissa oleva kynnys tai saumakohta. Näin käy elokuvassa vain seitsemän kertaa. Poikkeuksellinen äänitakauma – ei äänisilta – esiintyy kohtauksessa, jossa Eero seisoo ja katsoo merelle. Kuullaan Eeron ja hänen äitinsä keskustelua *voice-overina* (alkaen 0:30:45). Vasta seuraavassa kohtauksessa sama dialogi jatkuu ja toimii äänisiltana takaumakohtaukseen (alkaen 0:31:35), jossa Eeron äiti lukee pojalle kirjaa.

Kuten edellä jo mainittiin, on elokuvan ääni-ilmaisu lähes kokonaan realistista. Eidiageettisiä äänitehosteita elokuvassa ei käytetä oikeastaan lainkaan. Kun realistisesta ilmaisusta poiketaan, tehdään se vähäeleisesti, ja miltei aina on tarkoituksena Eeron tunne-elämän ja mielenliikkeiden ilmentäminen. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii emotionaalisesti voimakas äänellinen tehokeino: muiden äänten häivyttäminen musiikin alta (0:06:36; 0:49:22; 1:05:11; 1:27:36).

¹ Elokuvantaju -sivuston määritelmän mukaan kohtaus vaihtuu toiseksi, jos: kuvauspaikka tai lavastus vaihtuu, vuorokauden aika vaihtuu (valo muuttuu) tai jatkuvuustilanne muuttuu. Lähde: <http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/kohtaus.jsp>.

Eeron kokemusmaailmaa havainnollistetaan myös toisin: kuulokulmaäänin. Ennen Eeron saapumista Skoonen maatilalle, kuullaan äänet usein hänen kulmasta. Tällä korostetaan pienen pojan kokemuksia keskellä draamaattisia tapahtumia. Subjektiiivinen kuulokulmaääni on myös myöhemmin monin paikoin käytetty, oleellinen äänikerronnan väline. Kohtauksessa, jossa Signe ja Hjalmar keskusteleват Eeron äidiltä tulleesta kirjeestä (alkaen 0:48:06) kuulokulma tulee selvästi esille. Eero on viereisessä huoneessa ja kuulee keskustelun pidemmän matkan päästä. Hän hiipii lähemmäksi ja samalla myös keskustelun äänet muuttuvat kovemmiksi. Hyvin toisenlainen esimerkki subjektiiivisesta kuulokulmaäänestä esiintyy kohtauksessa jumalanpalveluksen jälkeen (alkaen 0:55:43). Eero seisoo kirkon eteisessä, oviaukon suulla. Hänen katsoo Signeä, joka seisoo kauempana ulkona, haudan äärellä. Samalla hänen takanaan puhuvien ihmisten äänet hälvenevät. Näin subjektiiivisella kuulokulmaäänellä korostetaan Eeron huomion suuntautumista Signeen ja samalla myös kuuliija-katsojan mielenkiinto ohjataan Signen vielä elokuvan tässä vaiheessa eksplikoimattomaan menneisyyden traumaan, hänen tyttärensä kuolemaan.

Varsinkin sisätilakohtauksissa kuuliija-katsoja viedään äänillä aivan keskelle tapahtumia. Niissä diegeettinen tila laajennetaan yleensä äänillä ulos asti; maatilan tuvassa kuullaan linnunlaulua, merituuli ja skoonenhanhet ulkona aitauksessa – jälkimmäinen onkin elokuvassa varsin yleinen äänielementti. Kun nykyhetken kuvissa ollaan Eeron äidin kaupunkiasunnossa, myös siellä diegeettinen tila laajenee hiljaisilla äänillä asunnon ulkopuolelle, mutta niillä myös hienovaraisesti kommentoidaan, vertauskuvallisesti, dialogin keskeisiä repliikkejä. Ne eivät ole osoittelevia, vaan avaavat ainoastaan mahdollisuuden konnotaatioille. Hyvin hiljaisia pienten lasten ääniä kerrostalon pihalta (alkaen 1:03:04) kuullaan samalla, kun Eero sanoo äidilleen: ”Etkö sä nyt ymmärrä? Sä et ollu mulle enää äiti”. Samanlainen tilanne löytyy myös aivan elokuvan alusta. Alkukohtauksessa nuori Eero juoksee pommeja pakoon äitinsä syliin. Tästä siirrytään räjähdysäänestä koostuvan äänisillan kautta seuraavaan kohtaukseen, nykyaikaan. Ulkona ukkostaa (0:03:11), se muistuttaa kaukaisen pommituksen ääntä, Eeron äiti sanoo: ”Kun se vihdoin tulee, niin se tahtoo puhua sodasta”.

Äänisuunnittelun kannalta erityishuomiota ansaitsevassa kohtauksessa musiikki (sekä ei-diegeettinen että diegeettinen) ja äänet tekevät mielenkiintoisella tavalla yhteistyötä. Surumielisen runollisessa kohtauksessa (alkaen 0:15:28) sotalapset ovat matkalla Ruotsiin. Laivan ruuma on heitä täynnä. Edellisessä kohtauksessa alkanut, alunperin g-mollissa lähtenyt sävelmä modului d-molliin, sävellajiin, jossa nyt pieni tyttö alkaa laulaa ”Tupakkarullaa”, nukuttaen samalla sylissään olevaa vauvaa. Häntä säestävät laivan rakenteiden diegeettiset äänet: ne natisevat ja rutisevat, luoden kohtaukseen pahaenteisen bordunan; kaiken yli kuuluu toistuva metallinen, mutta silti miltei huilumainen äänitehoste, lähes eksakti alaspäin suuntautuva melodinen intervalli, pieni sekunti B:stä A:han, siis d-mollisasteikon sävelet. Näin kohtaukseen syntyy ambivalentti tunnelma, pahaenteinen ja samalla haikea.

5. *MUSTA JÄÄ*

5.1. Yleiskatsaus elokuvaan

Musta jää on psykologinen trilleri. Se on tarina keski-ikää lähestyvistä naislääkäristä Saarasta (Outi Mäenpää), joka saa tietää, että hänen aviomiehellään Leolla (Martti Suosalo), arkkitehdillä ja opettajalla, on suhde oppilaaseensa, Tuuliin (Ria Kataja). Saara päättää seurata Tuulia ja päätyy tämän oppilaaksi taekwondokurssille. Näin hän ajautuu puoliksi tahtomattaan petoksen tielle itsekin: hän kehittää itselleen uuden henkilöllisyyden ja pääsee näin ystäväystymään puolisonsa rakastajattaren kanssa. Saara uppoaa syvemmälle valheeseensa ja hänen tunteensa ristiriitaistuvat. Näin kehittyä erityisesti Saaran ja Tuulin psyykeä koetteleva kolmiodraama, jolla on lopulta varsin traagisia seurauksia. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat nykyaikaan pääkaupunkiseudulle. Sen on säveltänyt Apocalypticastakin tuttu Eicca Toppinen. Äänet on tehty pääasiassa saksalaisvoimin, äänisuunnittelijana Oswald Schwander.

1:39:37 kestävässä elokuvassa on noin 45 minuuttia dialogia. Musiikkia koko kestoista on 1:04:49 (diegeettistä ainoastaan 0:04:48), josta noin 19 minuuttia kuullaan dialogin yhteydessä. Pääasiassa selloilla toteutetun musiikin yleisilme on vähäeleinen ja karu. Elokuvassa äänet saavat paljon tunneilmaisullista vastuuta. Sen sijaan, että henkilöhahmojen sisäiseen maailmaan ja tunne-elämään liittyvät seikat eksplikoitaisiin, ne jätetään usein tulkinnanvaraisiksi ja ne pikemminkin näkyvät – ja erityisesti kuuluvat – elokuvan audiovisuaalisessa ilmeessä: kokonaisääniraitaa dominoivat emotionaalisesti voimakkaat atmosfääriäänet, ja yleisesti ottaen äänisuunnittelussa on keskitytty realismiin sijaan psykologiseen sielunmaisemien kuvaukseen. Elokuvassa on – pitkälti äänisuunnittelun takia – lavasteiden ja suljetun esitystilan tuntu, vaikka välillä ollaankin tunnistettavissa lokaatioissa pääkaupunkiseudulla.

Elokuvan äänten painottuessa päähenkilöiden tunne-elämästä kertomiseen, jäävät jotkin toiset äänikerronnan tavat vähemmälle. Esimerkiksi subjektiiviset kuulokulmaäänet ovat melko harvinaisia ja akusmaattisten äänten käyttökin on vähäistä. Tämä lisää elokuvan näyttämöllistä tunnelmaa: kuulija-katsoja havainnoi tapahtumia pääasiassa

ulkopuolisen tarkkailijan asemasta, eikä tapahtumatila yleensä laajene kauas ”estradin” ulkopuolelle. Äänten ensisijaisena tarkoituksena on siis vetää kuulija-katsoja henkilöhahmojen mielen syövereihin eikä niinkään diegeettiseen illuusioon.

5.2. Elokuvan musiikilliset teemat

Elokuvan musiikki koostuu useista toistuvista elementeistä, mutta ei pelkästään niistä. Niiden kanssa vuorottelevat usein melko pitkät erilliset sävellykset. Musiikillisia teemoja elokuvasta löytyy yhteensä kuusi, jotka on tässä nimetty seuraavasti: *Saaran suruteema*, *Avioliiton teema*, *Rakasteluteema*, *Tuulin mielenterveyden teema* sekä mielenkiintoinen vastakkaisten intervallien pari, laskeva ja nouseva pieni sekunti, *Tuulin ja Leon intervalli* sekä *Saaran intervalli*. Paikoin on käytetty myös aineksia kokonaisuudessaan vasta lopputekstien aikana esiintyvistä nimikappaleista 'Black ice'.

Tuulin ja Leon intervalli on heidän suhteensa teema. Se kuullaan aluksi *stingerinä*, eräänlaisena huutomerkkinä ja siihen liittyy aluksi glissando. Ensimmäisen kerran se kuullaan jo elokuvan alkupuolella. Saara epäilee puolisoaan uskottomuudesta. Heidän keskustellessaan Leo piirtelee lehden kanteen. Intervalli kuullaan, kun Saara poimii lehden käteensä ja näkee Leon piirtämän kuvion (0:09:36). Varsinaisena *stingerinä* se esiintyy vielä kahdesti, Saaran kohdatessa ensi kerran Tuulin kasvoista kasvoihin (0:18:41) ja heti perään, kun Saara näkee Leon piirtämän kuvion tatuoituna Tuulin alavatsaan (0:19:48) ja varmistuu näin puolisonsa uskottomuudesta.

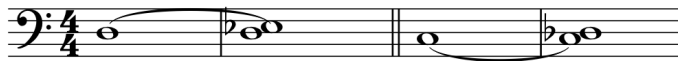


Nuottinäyte 7: *Tuulin ja Leon intervalli*

Myöhemmin intervalli toimii pidempien musiikkikappaleiden rakennusaineena, kuten esimerkiksi Tuulin ja Leon erotessa (0:49:58) ja elokuvan lopussa (1:30:00). Leo on kuollut ja Tuuli on hänelle raskaana. Pudotessaan alas portaita on Tuuli vahingoittunut vakavasti ja joutunut Saaran leikkauspöydälle hätäsynnytykseen. Saara ei aluksi

tunnista potilastaan, mutta näkee taas tatuoinnin. Samoin kuin elokuvan alkupuolella, intervalli soi tatuoinnin yhteydessä, tällä kertaa kuitenkin toistuen useaan otteeseen.

Saaran intervalli on ostinatokuvio, joka kuvastaa hänen mustasukkaisuuttaan ja pyrkimystään tehdä jotain miehensä suhteelle. Saaralla ei ole tarkkaa suunnitelmaa tai järjestelmällistä pyrkimystä koston, vaan hän toimii impulsiivisesti. Ensimmäisen kerran tämä teema kuullaan, kun Saara lukee miehensä tietokoneelta Tuulin viestin (0:13:30). Saaran epäilyt vahvistuvat, että kysessä on juuri Leon rakastajatar. Saara lukee viestin, saa selville Tuulin osoitteen ja päättää mennä tämän asunnolle. Heti perään teema esiintyy taas, kun hän päättää seurata pyöräilevää Tuulia autollaan (0:15:19). Tämä kuullaan myös Saaran viedessä humalaista Tuulia asunnolleen (1:04:07). Hänellä on Tuulille ”yllätys”: hän aikoo tehdä tälle abortin.



Nuottinäyte 8: *Saaran intervalli*

Tuulin mielenterveyden teema on elokuvan loppuosan merkittävin teema. Se kuullaan ensimmäisen kerran hänen joutuessaan poliisilaitokselle, jossa hän saa Saaraa ja tämän perhettä (siis myös Leoa) koskevan lähestymiskiellon (0:52:18). Tämän jälkeen teema varioituu sen kuvastaessa Tuulin järkkävää henkistä tasapainoa.



Nuottinäyte 9: *Tuulin mielenterveyden teema*

Huomionarvoinen variaatio kuullaan kohtauksessa, jossa Tuuli pitää taekwondotuntia. Kesken potkuliikkeen opetuksen Tuuli siirtää suojatyynyn syrjään, ottaa potkut vastaan ilman suojausta, ja katsoo samalla kylmästi Saaraan (1:21:22); Saaran petos on paljastunut ja Tuulin mieli järkkynyt. Lisäksi Leo on menettänyt traagisesti henkensä. Tätä Saara onkin juuri tullut kertomaan. Musiikissa voidaan kuulla päällekkäisinä sekä *Tuulin ja Leon intervalli* (laskeva pieni sekunti) että *Saaran intervalli* (nouseva pieni

sekunti). Vahvasti dissonanttinen musiikki korostaa tapahtumien vääristyneisyyttä ja niiden psyykkistä painolastia päähenkilöille: sekä Saaran että Leon ja Tuulin petollisuuden teemat törmäävät toisiinsa.

Saaran suruteema kuullaan elokuvassa kahdesti. Ensimmäisen kerran elokuvan alkupuolella, kun Saaran potilas kuolee leikkauspöydälle (0:10:29) ja toisen kerran, kun Saara ja Tuuli keskustelevat; Saara kuulee Tuulin näkemyksen Leosta ja tämän avioliitosta Saaran kanssa (0:42:05).



Nuottinäyte 10: *Saaran suruteema*

Elokuvan seksikohtauksista kahdessa kuullaan *Rakasteluteema*. Se on tunnelmaltaan intiimi laskeva sävelkulku, joka kuuluu elokuvan harvoihin helläsointisiin musiikkeihin ja se viestii Saaran hellyydenkaipuusta pahoinvoinnin keskellä. Ensin se kuullaan kohtauksessa, jossa Saara harrastaa seksiä häntä paljon nuoremman miehen kanssa Tuulin järjestämällä jatkoilla (0:32:13). Toinen kohtaus tapahtuu Saaran ja Leon välillä (0:56:41); Saara on päättänyt yrittää korjata parisuhteensa Leon kanssa.



Nuottinäyte 11: *Rakasteluteema*

Samoin *Avioliiton teema* kuullaan kahdesti, kohtauksissa, jotka liittyvät Saaran ja Leon parisuhteen tulevaisuuteen ja Saaran tarpeisiin. Ensimmäisen kerran se kuullaan montaasikohtauksessa, jossa Saara muuttaa pois avioparin yhteisestä kodista (0:25:03).



Nuottinäyte 12: *Avioliiton teema*

Teemaa edeltää dialogi, jossa Saara kertoo Leolle tarvitsensa ottaa etäisyyttä: ”Mä haluun tietää, missä me mennään. Mä haluun tietää kuka mä oon ja kuka sä oot.” Toisen kerran se kuullaan kohtauksessa, jossa Saara ja Leo istuvat ravintolassa ja selvittävät välejään. Tuuli soittaa ja kertoo Leon jättäneen hänet. Musiikki soi tämän puhelun aikana (0:53:49), jonka jälkeen Saara taas kertoo Leolle tarpeistaan: ”Mä haluun ihmisen, joka ei ole koko ajan 'minä, minä, minä, mun kiire, mun deadline'. Mä haluun ihmisen, johon mä voin luottaa.”

5.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot

Musiikki on ensisijaisesti pienellä jousiensemblessä toteutettua kromaattista ja usein dissonoivaa jousimattoa, mutta myös harmonisempia melodialinjoja esiintyy, kuten esimerkiksi *Avioliiton teema*. Välillä musiikissa esiintyy myös itämaisia vivahteita. Lopputekstien mukaan kaikista sellostemmoista vastaa ainoastaan yksi sellisti, säveltäjä Eicca Toppinen itse. Lisäksi on käytetty tietokoneita, rumpuja ja hieman pianoa. Musiikki muistuttaakin monin paikoin Apocalyptican sointia, sillä samoin, kuten kyseisen yhtyeen tyyliin kuuluu, on myös elokuvassa sellon ääntä efektoitu paikoin runsaasti. Elokuvassa myös kuullaan Apocalyptican tuotantoa. Tässä lienee myös syy siihen, että elokuvan melko vähäinen diegeettinen musiikkiaines on paljolti Toppisen muun tuotannon mukaista rockmusiikkia, jota on Apocalyptican tuotantoa hyvin tuntematta paikoin vaikea määritellä laina- tai originaalimusiikiksi. Poikkeuksena tietenkin kohtaus, jossa Cleaning Women soittaa naamiaisissa (alkaen 0:59:25).

Elokuvan musiikkidramaturgiassa tehdään joitakin taiteellisesti mielenkiintoisia ja epäkonventionaalisia ratkaisuja. Esimerksi kohtauksessa, jossa Saara tanssii yökerhossa

Apocalyptican tahtiin (0:27:27), tapahtuu ajallinen hyppy, mutta musiikissa ei silti esiinny saumaa. Toisessa kohtauksessa (0:46:36 alkaen) originaalimusiikki muuttuu saumattomasti lainamusiikiksi, Apocalyptican kappaleeksi 'S.O.S. (Anything but love)'.

Musiikkipaikkoja elokuvassa on 41 kappaletta. Niistä polaroivia on kymmenen ja kahdesti musiikki muuttuu polaroivasta parafrasiksi. Loput 29 ovat kokonaan parafrasissa. Elokuvan musiikki pyrkii lähes kokonaan sulauttavaan samastumiseen. Vain paikoin, Apocalyptican soidessa, avautuu musiikki ulospäin, liitännäissamastumiseen. Kuten edellä mainittiin ei musiikkia aina ole helppo tunnistaa lainamusiikiksi. Näin ollen on mahdollista, ettei se myöskään tarjoa kunnolla liitännäissamastumisen mahdollisuutta. Cleaning Women -yhtye on julkaissut kolme LP:tä ja yhden EP:n, eikä sen esittämää kappaletta 'On the Thin Ice' näiltä albumeilta löydy.¹ Kappaleen nimestäkin päätellen on se sävelletty elokuvaa varten, eikä näin myöskään avaa mahdollisuutta liitännäissamastumiseen. Edellä mainittu kohta, jossa originaalimusiikki muuttuu Apocalyptican kappaleeksi on myös tässä suhteessa mielenkiintoinen: kuulija-katsojalle, joka tunnistaa kappaleen, avautuu kohta aivan varmasti elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen.

Kun *Tuulin ja Leon intervalli* kuullaan ensimmäisen kerran, on sillä ensisijaisesti rakenteellinen funktio, sillä se ainoastaan korostaa tiettyä yksityiskohtaa, tässä tapauksessa Tuulin tatuointia. Tämän jälkeen sillä on tarinasisällöllinen tehtävä. Kolmeen otteeseen soi diegeettinen musiikki taustalla esteettisistä syistä. Muuten elokuvan musiikilla on, muutamaa rakenteellista siirtymä- ja montaasijaksoa lukuunottamatta, sisältöfunktio. Vielä elokuvan loppumetreillä (1:34:20) alkava ja lopputeksteihin kantava haikea musiikki vaihtuu funktioltaan kokemukselliseksi: tarina on tulossa päätökseensä ja musiikki alkaa irtaannuttaa kuulija-katsojaa elokuvan todellisuudesta; Tuuli istuu hiljaa keskoskaapin äärellä ja silittää lapsensa päätä, Saara pukee päällystakkinsa ylleen ja poistuu pimeää käytävää pitkin kameran vetäytyessä hitaasti taakse.

¹ <http://www.discogs.com/artist/Cleaning+Women>.

5.4. Äänianalyysi

Elokuvan musiikeissa käytetään melko runsaasti pitkiä alku- ja loppuhäivytyksiä, erityisesti jälkimmäisiä. Silloinkin, kun häivytystä ei käytetä, musiikit alkavat ja loppuvat tyypillisesti varsin hiljaa, pikkuhiljaa intensiteettiä lisäten ja vähentäen. Näin ne sulautuvat osaksi laajoista äänikentistä koostuvaa kokonaisääniraitaa. Selkeitä ristihäivytyksiä elokuvassa ei esiinny.

Tunnistettavia kohtausrajoja elokuvassa on yli 100 kappaletta. Äänisiltoja näiden yhteydessä on yhteensä 20, kutakuinkin yhtä usein äänitakaumina ja -ennakkoina toteutettuja. Ne esiintyvät yhdessä musiikin kanssa 11 kertaa. Pelkän musiikin avulla kohtausraja ylittyy 52 kertaa. Näin ollen valtaosa, yli kaksi kolmasosaa, elokuvan kohtausrajoista sisältää äänisillan ja/tai musiikkia – yleensä kuitenkin vain jälkimmäistä.

Äänisillat koostuvat pääasiassa diegeettisistä äänistä. Ne ovat paikoin hyvin lyhyitä, sekunnin murto-osan mittaisia, mutta myös pidempiä äänisiltoja esiintyy, erityisesti elokuvan loppua kohden. Esimerkkinä tästä toimii kohtaus, jossa siirrytään yhdellä leikkauksella talvesta kesään: Saara istuu yksin kotonaan, alkaa kuulua lokkien ääniä (1:23:58). Ne kuuluvat noin kahdeksan sekunnin ajan ennen seuraavaa kuvaa kesäisestä laivasatamasta lokkeineen. Toinenkin – varsin dramaattinen – esimerkki äänisillasta tapahtuu elokuvan loppupuolella: Tuuli on tullut tapaamaan Leoa tämän työhuoneelle, missä hän saa tietää Leon kuolleen. Tämä kerrotaan näyttämällä takaumana, kuinka Saara löytää Leon kuolleeksi paleltuneena. Saara kirkuu epätoivoisena (alkaen 1:26:28). Hänen huutonsa muodostaa pitkän äänisillan yli seuraavien kuvien, joissa Tuuli pakenee juosten paikalta.

Kuten edellä todettiin, kohtausten välistä jatkuvuutta rakennetaan ensisijaisesti musiikilla. Toinen jatkuvuuden kannalta keskeinen äänielementti on tuulenhumina tai siihen verrattavissa oleva atmosfääriääni, jota kuullaan läpi elokuvan. Elokuvan ulkokohtauksissa diegeettinen tuulen ääni kuuluu aina, mutta samankaltainen ääni kuullaan lähes aina myös sisätiloissa. Se voidaan tulkita diegeettiseksi silloin, kun sen

väri hieman muuttuu kohtausten vaihtuessa, mutta tällöinkin ero on useimmiten niin pieni, että se sitoo kohtauksia toisiinsa ja luo eheyttä elokuvaan. Elokvassa runsaasti käytettyjä painostavia ambienssitehosteita karakterisoi kuitenkin niiden tulkinnallinen ambivalenttisuus: niitä on yleensä varsin vaikea luokitella joko diegeettiseksi tai ei-diegeettiseksi ääniksi. Tämä onkin luonteenomaista psykologiselle ääni-ilmaisulle – Välimäen (2008: 164, 203.) tarkoittamassa mielessä ”psykoakustiikalle”¹. Sille on tyypillistä, että raja diegeettisen ja ei-diegeettisen välillä muuttuu häilyväksi (mts. 216–217).

Ambiensiäänet saattavat jatkua muuttumattomina yli kohtausrajojen, siis välittämättä muutoksista ajassa ja tilassa. Hyvä esimerkki tästä löytyy elokuvan loppupuolelta: taekwondosalissa kuulostaa siltä kuin rikkinäiset ilmaistointikanavat helisisivät (alkaen 1:20:18; ks. myös 0:27:02). Ääni voidaan aluksi tulkita ei-realistiseksi diegeettiseksi ääneksi, mutta se muuttaa pian luonnettaan: ääni soljuu yli kohtausrajan (1:22:23), jolloin sen diegeettinen luonne katoaa. Samalla se sekoittuu painostavaan huminaan ja (mahdollisesti) ulkoa tuleviin, epärealistisen voimakkaisiin ja kaiutettuihin ääniin, jolloin se osaltaan korostaa kohtauksessa toisiaan ahdistuneina tuijottavien Tuulin ja Saaran välistä konfliktia, ilmentäen samalla heidän psyykkistä pahoinvointiaan. Aivan omanlaisensa, miltei soivan karakterin, vertauskuvallinen ambiensiääni saa aina kohtauksissa, joissa ollaan Saaran ja Leon kotona. Tällöin se kuulostaa siltä kuin kylmä viima kävisi jatkuvasti läpi talon. Tällainen äänen vertauskuvallisuus saattaa avata kuulija-katsojassa laajan kirjon tulkintamahdollisuuksia.

Elokvassa pyritään tarinan edetessä hienovaraisesti yhä kauemmaksi realistisesta ääni-ilmaisusta. Tästä kielii muun muassa tapa, jolla elokuvan loppupuolella luovutaan paikoin äänen kuvauskollisuudesta, Tuulin mielen järkkymisen yhteydessä. Näin tapahtuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Tuuli piirtää Saaran muotokuvaa (alkaen 1:11:46). He ovat Saaran ja Leon olohuoneessa. Tuuli katsoo ympärilleen ja alkaa epäillä tulleen petetyksi. Samalla äänissä tapahtuu huomattava muutos: Tuulin hengityksen äänet nousevat pintaan ja piirtämisen *foley*-äänet ylikorostuvat: ne

¹ Välimäki irrottaa psykoakustiikan käsitteen sen alkuperäisestä merkityksestä tarkoittamaan, äänten havaitsemista tutkivan tieteenalan sijaan, henkistä todellisuutta kuvastavaa äänisuunnittelua. Se ilmentää henkilön tai henkilöiden psyykessä tapahtuvia liikkeitä ja sellaista henkistä ja metafyyisistäkin tasoa, josta pelkkä kuva ei kerro.

muuttuvat luonnottoman voimakkaiksi ja hieman epäsynkronisiksi. Subjektiivisina kuulokulmaääninä ne viestivät Tuulin mielen yliherkästä tilasta. Toinen lyhyt, mutta huomiota herättävä äänen kuvauskollisuudesta poikkeaminen tapahtuu myöhemmin, Tuulin istuessa treenisalin lattialla veitsi kädessään. Kun hän laskee veitsen maahan (1:27:07), kuuluu siitä vääristynyt, hieman sydämenlyöntiä muistuttava ääni. Pieni ääniele auttaa kuulija-katsojan huomion kiinnittämisessä veitseen ja Tuulin mahdollisiin aikeisiin; seuraava kohtaus alkaakin kuvalla suihkun lattiakaivosta, johon valuu punaiseksi värjäytynyttä vettä.

6. *HAVUKKA-AHON AJATTELIJA*

6.1. Yleiskatsaus elokuvaan

*Havukka-ahon ajattelij*a perustuu Veikko Huovisen samannimiseen romaaniin. Se kertoo Konsta Pylkkäsen, savottamiehen ja omaperäisen ajattelijan, kokemuksista sodan jälkeisessä Kainuussa. Pylkkänen (Kai Lehtinen) on omalaatuinen persoona ja hänen menneisyytensä on hämärän peitossa. Tästä syystä suhtautuvat jotkut häneen epäillen ja väheksyen ja juoruilevat. Hänellä on tarve olla vapaa oma itsensä ja ajatella ”sinisiä ajatuksiaan”. Samalla hän kuitenkin kaipaa hyväksyntää ja arvostusta. Pylkkänen saa tähän mahdollisuuden, kun hän lähtee helsinkiläisten luonnontutkijoiden (Tommi Korpela, Hannu-Pekka Björkman) avuksi korpimaille, oppaaksi ja metsästäämään lintuja tutkimusta varten. Elokuvan musiikeista vastaa Pessi Levanto ja äänisuunnittelijana on Jyrki Rahkonen.

Koska elokuvan päähenkilö pitää puhumisesta ja pohdiskelemisesta, on elokuvassa runsaasti puheääntä. Joko dialogin muodossa tai sitten Pylkkäsen *voice-overina* kuultuina ”päänsisäisinä” pohdintoina sitä on yli tunti ja 15 minuuttia. Tämä on varsin runsaasti, sillä elokuvan kesto on 1:45:30. Musiikkia taas on 0:38:58, siis hieman yli yksi kolmasosa elokuvan kestosta. Yli puolet tästä kuullaan puheäänen taustalla tai sen yhteydessä.

Elokuvassa esiintyvän originaalimusiikin lisäksi kuullaan myös ei-diegeettisiä ääniä, jotka sijoittuvat jonnekin äänisuunnittelun ja musiikin välimaastoon. Ne ovat pääasiassa orkesterikokoonpanolle sovitetusta musiikista selvästi eroavia kello- tai lasimaisia, runsaasti kaiutettuja ääniä, usein varsin staattisia tai verkkaisia melodisia intervaleja. Muulta osin elokuvan ääni-ilmaisu on vahvasti realismiin pyrkivää. Luonto ja luonnonvoimat, kuten lintujen äänet, sade ja tuuli, ovat jatkuvasti läsnä äänissä, lähes koko elokuvan läpi kulkevana ambienssina, jolla diegesis laajenee ikään kuin koko Kainuun korven kokoiseksi, jatkuvasti läsnäolevaksi voimaksi.

6.2. Elokuvan musiikilliset teemat

Elokuvassa on useita toistuvia musiikillisia elementtejä, joista teemoiksi erottuu kolme. Ne nimetään tässä seuraavasti: *Pylkkäsen teema*, *Matkanteon teema* sekä *Pylkkäsen toiminnan teema*. Merkittävin näistä on *Pylkkäsen teema*, haiea, rytmiltään kolmijakoinen melodia. Se kuullaan kokonaisuudessaan heti elokuvan ensisekunneilla.



Nuottinäyte 13: *Pylkkäsen teema*

Välillä siitä käytetään vain 14. tahdistä alkavaa osaa. Sitä käytetään usein laajoissa luontokuvissa, joissa Kainuun maisemat tulevat esiin ja erityisesti kuvissa, joissa Konsta Pylkkäseen vertautuva haukka liittää taivaalla. Näin se avaa elokuvan läpi kulkevia laaveita teemoja: ihmisen oikeutta olla vapaasti oma itsensä sekä luonnon ja elämän ihmeellistä suuruutta. *Pylkkäsen teema* eroaa tyyliltään runsaasti elokuvan muusta musiikista.

Elokuvan musiikki yhdistelee eri tyylisuuntia. Klassis-romanttisen musiikin lisäksi paikoin kuullaan modernistisia ja impressionistisia piirteitä. Ostinatokuvioiden päälle rakennetaan usein varsin leikkisästi ja vauhdikkaasti polveilevia melodioita, kuten esimerkiksi elokuvan toinen usein käytetty teema, *Matkanteon teema*. Se on runsaasti polveileva, nopeatempoinen ja sillä on pitkä melodialinja. Sitä varioidaan huomattavasti vähemmän kuin Pylkkäsen pääteemaa. Kuten nimikin sanoo, on se enimmäkseen siirtymäjaksojen musiikkia ja tästä syystä se lankeaa lähes kokonaan rakenteellisen

funktion kategoriaan.



Nuottinäyte 14: *Matkanteon teema*

Pääasiassa sitä käytetään kohtauksissa, joissa vaelletaan metsässä. Se kuullaan myös toiminnallisessa kohtauksessa, jossa tutkijat saapuvat veneellä järveltä ja ovat tohkeissaan tekemästään kasvilöydöstä ja Pylkkäsen lähtiessä lintuja metsästämään (0:50:06). Se siis soi muussakin yhteydessä kuin vain metsävaelluskuvissa, joissa taas soi paikoin muutakin musiikkia kuin vain *Matkanteon teema*.

Pylkkäsen toiminnan teema kuullaan kahteen otteeseen ensin hänen ollessaan tukkimetsällä (0:08:10) ja toisen kerran hänen soutuessaan hänestä ja hänen äidistään pahaa puhuneen pariskunnan luokse laittamaan vettä myllyyn (0:54:38): hän laskettelee itsestään ja menneisyydestään tarinoita ja antaa näin paikallisille lisää puheenaihetta. Tässä yhteydessä kuullaan myös *Pylkkäsen teeman* melodiaa.



Nuottinäyte 15: *Pylkkäsen toiminnan teema* ja siihen liittyvä kuvio

6.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot

Elokuvasta ei löydy lainkaan diegeettistä musiikki, ellei mukaan lasketa noin kymmenen sekuntia kestävää Konsta Pylkkäsen ja hänen ystävänsä Mooses Pessin (Ilkka Heiskanen) humalaista ja epäselvää hoilausta Hiski Salomaan 'Lännen lokarista'.

Sama pätee myös jakoon originaalimusiikin ja lainamusiikin välillä: muuta lainamusiikkia ei ole kuin tuo edellä mainittu.

Käytetty orkesterikokoonpano on mainittu lopputeksteissä: 1. viuluja on seitsemän, 2. viuluja kuusi, alttoviuluja viisi, selloja neljä ja kontrabassoja kolme kappaletta. Lisäksi käytössä on huilu, oboe, klarinetti, fagotti, kaksi käyrätorvea ja laulu. Lauluosuuksista, *Pylkkäsen teeman* päämelodian hyräilystä, vastaa Emma Salokoski. Orkestroinnista ja orkesterinjohdosta vastaa musiikin säveltäjä Pessi Levanto. Orkesterin lisäksi kuullaan paikoin jopa sormipianoa ja myös piano on kuultavissa *Matkanteon teemassa*, vaikka sitä ei lopputeksteissä mainitakaan.

Elokuvan 29:stä musiikkipaikasta polaroivia on yhdeksän. Kahdesti musiikki muuttuu polaroivasta parafrasiksi ja kerran päinvastoin. Yhden pitkän musiikin aikana musiikki vaihtaa polaroivasta parafrasiksi peräti kahdesti. Loput 17 ovat kokonaan parafrasissa. Kaikki musiikki tähtää sulauttavaan samastumiseen. Elokuvasta löytyy yhtä paljon sisältöfunktioista musiikkia kuin rakenteellistakin. Melko runsasta rakenteellisen funktion esiintymistä selittää se, että elokuvassa on useita, paikoin melko pitkiäkin siirtymäjaksia. Lisäksi elokuva alkaa ja loppuu musiikin kokemuksellisella funktiolla: *Pylkkäsen teema* kantaa melko korkealentoisesti sekä sisään tarinaan, että siitä pois.

6.4. Äänianalyysi

Havukka-ahon ajattelijassa on selviä kohtausrajoja yli kuusikymmentä. Äänisiltoja taas on yhteensä 15 kappaletta. Hieman yli yksi kolmasosa kohtausrajoista sisältää musiikkia ja vain viidesti musiikin kanssa esiintyy myös äänisilta. Tämä tarkoittaa sitä, että tyypillisesti kohtausrajan yli mennään joko pelkän musiikin avulla, tai sitten saumakohta on jätetty kokonaan paljaaksi. Tällöin on useimmiten erotettavissa myös kokonaisuääniraidassa selvä saumakohta. Elokuvan äänisillat ovat yleisemmin ääniennakkoja kuin -takaumia ja lisäksi ne ovat yleensä hyvin lyhyitä, vain sekunnin murto-osan pituisia. Kahdesti äänisilta on tehty ei-diegeettisellä äänellä ja kahdesti – ääniennakkona – dialogilla.

Elokuvassa musiikilla on yleensä selvät alkamis- ja loppumiskohdat, eikä siis alku- tai loppuhäivytyksiä juurikaan käytetä. Muiden äänen kannalta tämä tarkoittaa sitä, etteivät ne myöskään muodosta musiikin kanssa ristihäivytyksiä. Sellainen on selvästi havaittavissa ainostaan kohtauksessa, jossa Pylkkänen – Nikke-poika (Konsta Pöyliö) saattajanaan – lähtee tutkijoiden avuksi (alkaen 0:17:02).

Kuten edellä mainittiin, käytetään elokuvassa ei-diegeettisiä äänitehosteita, kello- tai lasimaisia ääniä, joilla on tunnistettava sävelkorkeus. Ne ovat runsaasti kaiutettuja, joko yksittäisiä säveliä tai yksinkertaisin intervalein eteneviä sävelkuluja, jotka häilyvät elokuvamusiikin ja äänisuunnittelun rajamaastossa. Elokuvan edetessä kellomaiset äänet saavat kompleksisempia rakenteita, paikoin myös suuremman volyymin, ja täten myös selvästi musiikillisempia piirteitä. Tästä syystä selvä rajanveto äänitehosteen ja musiikin välillä on aika ajoin vaikeaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ääntä ja musiikkia olisi vaikea erottaa toisistaan. Ne ovat kuulokuvaltaan selvästi toisistaan erottuvia, selvärajaisia, eivätkä juurikaan sulaudu toisiinsa. Yksi harvoista poikkeuksista tapahtuu kohtauksessa, jossa Pylkkänen on savottatöissä: puu kaatuu musiikin soidessa (0:08:21), sen osuessa maahan kuullaan matala ja kumea rumpu musiikin kanssa synkronissa. Ääni on liioiteltu suhteessa tapahtumaan ja vahvasti kaiutettu, joten se voidaan tulkita samaan aikaan sekä osaksi ei-diegeettistä musiikkia että ei-realistiseksi ääneksi – mahdollisesti jopa diegeettiseksi. Hetkeä myöhemmin rumpu kuullaan kuitenkin uudelleen siten, että se voidaan helposti rajata musiikkiin kuuluvaksi.

Lasimainen äänitehoste kuullaan ensimmäisen kerran jo elokuvan alussa. Se soi hiljaa parin sekunnin ajan Pylkkäsen pohdittua varpaankynsiensä merkitystä (0:02:12) ja samoin hänen pyytäessä anteeksi Iitalta, Havukan emännältä, kohtauksessa, jossa selvitetään myös Konsta Pylkkäsen persoonaan liittyviä seikkoja (alkaen 0:04:49). Samanlaiset äänet kuullaan myös Pylkkäsen kertoessa mielikuvituksellisia näkemyksiään luonnonilmiöistä tai suorastaan huijatessa kuulijoitaan. Näin tapahtuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Pylkkänen sytyttää tulitikun ja ryhtyy selittämään muille ”tulibasillin” olemusta (alkaen 0:45:24). Samoja ääniä kuullaan myös yleisemmin päähenkilöön liittyvissä kohtauksissa, kuten paikallisten puhuessa pahaa Pylkkäsen selän takana (alkaen 0:52:22), tai kun tutkijat ihmettelevät Pylkkäsen

ampumien lintujen sulkia (alkaen 1:14:37).

Pylkkäsen omintakeista suhdetta maailmaan ja sen ilmiöihin tuetaan siis varsin musiikinomaisella äänisuunnittelulla, hänen kertoessa omintakeisia juttujaan, ajatellessaan ”sinisiä ajatuksiaan”, sekä muissa erityisesti häneen ja hänen toimintaansa liittyvissä yhteyksissä. Näin ne kasvavat eräänlaiseksi päähenkilön ja hänen sielunmaisemansa johtoaiheeksi, tehden sen kuitenkin varsin vähäeleisesti, lähes huomaamattomasti. Poikkeuksina mainittakoon kaksi uni- tai haaveilukohtausta. Ensimmäisessä (alkaen 0:13:21) Pylkkänen istuu järven jäällä keinutuolissa ja ihmettelee ohi hiihtävien ihmisten ”välikäsiä”, toisessa (alkaen 0:31:45) hän käy mielikuvitusmatkalla avaruuden katolla. Niissä ei kuulla edellämanittuja musiikillisia äänitehosteita, vaan musiikkia, muita ei-diegeettisiä ääniä ja myös diegeettistä ääntä, joka on muokattu ei-realistiseksi.

Elokuvassa tehdään selvä raja realististen diegeettisten äänten ja ei-realististen ei-diegeettisten äänten välille. Diegeettiset äänet muuttuvat vain harvoin ei-realistisiksi. Näin käy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Pylkkänen tutkii läheltä toukan etenemistä varvikossa (alkaen 0:09:11) sekä hänen tehtyään reiän vanhaan onttoon kelohonkaan ja astuttua sen sisään asiaa ihmettelemään (0:18:50).

Ääni-ilmaisultaan kokonaisuudessaan elokuvan muusta linjasta poikkeavassa kohtauksessa Pylkkänen ja tutkijat saapuvat Kuoliaaksinaurattajan (Aake Kalliala) taloon (alkaen 1:23:23). Kohtausta voisi kuvailla jopa surrealistiseksi; seinällä oleva täytetty korppi saa yhteyteensä korpin raakaisun, saaviin kaadetun veden ääni sammuu luonnottoman nopeasti ja taustalla kuuluu pahaenteinen humina, joka lakkaa, kun isäntä lyö alastoman naisen muotoisen puukkonsa pöytään. Isäntä alkaa naurattaa vieraitaan, hänen äänensä muuttuu luonnottoman matalaksi ja epäselväksi. Naurunremakan seasta voi erottaa myös sitcomeista tuttua yleisön naurua.

Voidaankin siis sanoa, että suurin osa elokuvassa esiintyvistä ei-realistisista äänestä, diegeettisestä tai ei-diegeettisestä, liittyy päähenkilön tapaan ihmetellä maailmaa ja sen ilmiöitä. Tästä yleisestä linjasta poiketaan kohtauksessa, jossa lehmä syö Pylkkäsen

paidan. Tapahtumaa korostavan ei-diegeettisen äänitehosteen kaltaista ääntä ei muualla elokuvassa kuulla. Pylkkänen makoilee savottatyön jälkeen Niken kanssa puunjuurella jutustelemassa. Hän on ottanut paitansa pois ja ripustanut sen puunoksaan. Kun lehmä lähestyy, kuullaan ikään kuin pulputtavaa, hieman soinnillista ääntä (alkaen 0:10:18). Lehmä ottaa paidan suuhunsa, Pylkkänen juoksee pelastamaan paitaansa ja häättää lehmän sille huutaen. Samalla tehosteääni hieman voimistuu. Se tuo kohtaukseen koomisuutta ja rajaa siten pois mahdollista päinvastaista tulkintaa, ”viattoman” lehmän kiusaamista, ja siten myös Pylkkäsen hahmon tarpeetonta tahraamista negatiivisella piirteellä. Pylkkänen tosin itsekin hieman pehmentää tilannetta huutamalla lehmän perään, etteivät ”ihmiset anna suoloja tarpeeksi elukoille kesähelteillä, pitää toisten paitoja pureksia”, viestittäen näin, että hän toisaalta ymmärtää lehmän toimintaa.

Elokuvan kokonaisuääniraita on melko väljä. Tämä selittyy elokuvan realismiin kallistuvalla ääni-ilmaisulla; luonnonkeskellä on urbaaniin ympäristöön verrattuna vähän äänilähteitä. Näin korostuu korpimaiden näennäinen hiljaisuus, jossa äänilähteet ovat usein kaukaisia ja paikantamattomissa; eläimet pysyttelevät kaukana, liikkuvat hiljaa ja kaiku muuttaa äänten suunnan tunnistamattomaksi. Kuva-alan ulkopuolisten äänten kautta ympäröivä luonto paikallistuu kaikkialle ja ei minnekään. Se on myös jatkuvasti läsnä elokuvassa, edes sisätiloissa sitä ei päästä pakoon. Elokuvan harvoissa sisätilakohtauksissakin luonnonäänet kuuluvat selvästi, jopa siten, että lintujen äänet ovat hieman ”liian” voimakkaita – ikään kuin kuva-alan ulkopuolella olisi jossain ikkuna tai ovi auki.

Elokuvassa myös liikutaan paljon luonnonhelmassa, esimerkiksi montaasijaksoissa, joiden aikana siirrytään paikasta toiseen, läpi soiden ja metsien. Niiden aikana myös luontokappaleet, linnut, karhu, ahma ja niin edelleen tulevat myös lähemmäksi. Tällöin myös luontokappaleiden äänet ovat lähempänä kuulija-katsojaa. Tässä suhteessa elokuvan ääniraidassa on usein kuulokulmaäänellinen puolensa: äänimaisema – ja sitä kautta myös ympäröivä tila – havainnollistuu kuin metsässä vaeltavan kuulokulmasta, jossa äänilähteet tulevat vain harvoin lähelle kuulijaa.

Elokuvassa käytetään useita erilaisia luonnon ääniä, mutta niistä vain yksi saa erityismerkityksen: haukan korkea nasaalinen kiekaisu symboloi yksilöllisyyden ja vapauden kaipuuta. Erityisen hyvin tämä tulee esille kohtauksessa, jossa se kuuluu heti Pylkkäsen surumielisen lauseen jälkeen: ”Eikö ihminen saa olla semmoinen kuin on, jos ei se kenellekään pahaa tee?”

7. *RARE EXPORTS*

7.1. Yleiskatsaus elokuvaan

Rare Exports kertoo tarinansa pienen pojan, Pietarin (Onni Tommila), kautta. Hän on Raunon (Jorma Tommila), poronomistajan ja teurastajan poika, joka saa selville salaisuuden: Joulupukki on haudattu jäädytettynä Korvatunturille. Koko tunturi on itse asiassa valtava hautakumpu. Ulkomaalainen tutkimusryhmä räjäyttää sen auki ja vapauttaa samalla pahuuden haudastaan. Pietari on lukenut asiasta kirjoista ja tietää, ettei ”cocacola-pukki” ole totta. Todellisuudessa Joulupukki on hirviö, joka verisesti rankaisee tuhmia lapsia. Kukaan ei tietenkään Pietaria usko. Paliskunnan porot löytyvät kuolleina, poronomistajat – Raunon lisäksi Aimo (Tommi Korpela) ja Piiparinen (Rauno Juvonen) – syyttävät tästä Venäjältä tulleita susia, vaikka tappajia ovatkin tontut. Ne ovat tulleet sulattamaan Pukin ikijäästä, jotta se taas voisi rangaista lapsia. *Rare exports* on siis kauhuelokuvan – tarkemmin zombielokuvan – parodia, vaikka ei päällisin puolin juurikaan parodialta näytä tai kuulosta. Se sisältää tarkkaa genren konventioiden käyttöä sen eri osa-alueilla. Henkilögalleriasta löytyvät tärkeimmät stereotyytit ja tontut vertautuvat zombeihin. Itse Pukki on valtava ”pääpahis”, jonka vapautumisen mahdollisuuden ympärille rakennetaan koko tarina. Elokuvan ovat säveltäneet Juri Seppä ja Miska Seppä. Äänisuunnittelusta vastaavat Tuomas Seppänen, Timo Anttila ja Jussi Honka.

Elokuva on suhteellisen lyhyt, sen kesto on 1:19:15. Musiikkia on varsin runsaasti, 1:00:24, ja se on kokonaan ei-diegeettistä originaalimusiikkia. Elokuva on siis käytännössä katsoen läpisävelletty siten, että musiikin hetkellistä poissaoloa käytetään dramaattisena tehokeinona tai se väistyy hetkeksi dialogin tieltä. Yleensä näin ei kuitenkaan käy: elokuvassa on dialogia yhteensä noin 35 minuuttia ja musiikista noin 24 minuuttia kuullaan sen yhteydessä. Usein kyse on lyhyistä repliikeistä, mutta myös pidempiä dialogijaksoja esiintyy. Runsaan musiikin lisäksi elokuvan kokonaisääniraitaa karakterisoivat toistuvasti käytetyt, pahaenteiset äänimaisemat, sekä äkkinäiset tehosteäänit, joilla alleviivataan yllättäviä tapahtumia. Näillä ei-diegeettisillä äänillä pyritään luomaan elokuvaan pelottavuuden ja epävarmuuden ilmapiiri.

7.2. Elokuvan musiikilliset teemat

Elokuvan musiikista nousee esiin neljä teemaa. Tässä ne on nimetty seuraavasti: *Poromiesten teema*, *Tontun teema*, *Tonttujen hyökkäys* ja *Pietarin sankariteema*. Elokuva jakautuu musiikiltaan karkeasti kolmeen osaan: alussa musiikin pääosassa on *Poromiesten teema*, keskivaiheilla *Tontun teema* ja loppuosassa *Tonttujen hyökkäys* ja *Pietarin sankariteema*.

Poromiesten teema, on sankarillinen melodia, joka sopii elokuvan jylhiin maisemiin. Sen melodiaa kuljettaa ensisijaisesti käyrätorvi, metsästystorvesta kehitetty soitin. Aivan ensimmäisen kerran se kuullaan tasajakoisessa rytmissä elokuvan alkutekstien aikana, jossa Pietari tutkii kirjoista oikeaa joulupukkia (0:05:21–0:07:13) ja heti sen perään, kun hänen isänsä tekee susiansaa, siis suojelee porojaan. Teema kuullaan kokonaisuudessaan elokuvan kohtauksessa, jossa Pietari ajaa isänsä kanssa moottorikelkalla poronerotukseen (0:11:58).



Nuottinäyte 16: *Poromiesten teema*

Poromiesten teema esiintyy vielä aivan elokuvan lopussa (1:12:27): poromiehet ovat opettaneet tontut nykyaikaisiksi kilteiksi ja valkopartaisiksi joulupukeiksi, he paketoivat ne ja myyvät harvinaisena tuotteena ulkomaille – aitoja pukkeja suoraan Suomesta (siitä elokuvan nimi, *Rare Exports*); poromiehistä on tullut joulupukkikauppiaita.

Tontun teema koostuu erilaisista arpeggio-ostinatoista ja niitä orkesterilla tukevista vuorottelevista E- ja C-duurisoinnuista. Sen tunnistettavin piirre on kuitenkin lyhyt toistuva melodia, joka esiintyy avainkohdissa eräänlaisena markkerina. Esimerkiksi,

kun Pietari näkee jalanjäljet ikkunansa alla tai epäilee Joulupukin vaikoilevan. Se on keskeisenä musiikkina elokuvan keskivaiheilla, jossa Pietarin isä on saanut vangikseen alastoman vanhan miehen, tontun. Tämän jälkeen, tontun ollessa vangittuna ja sitä kuulusteltaessa, soi joko *Tontun teema* tai siitä rakennettu musiikki.



Nuottinäyte 17: *Tontun teeman melodia ja erilaisia ostinatokuvioita*

Tonttujen hyökkäys on varsin mahtipontinen teema jousille ja vaskille. Se koostuu kahdesta pääelementistä, jousiostinatosta ja mahtipontisesta vaskimelodiasta. Ostinato esiintyy jo elokuvan alkupuolella (0:27:01), mutta varsinainen teemamelodia kuullaan ensimmäisen kerran, kun tontut, suuri määrä alastomia vanhoja miehiä, hyökkäävät päähenkilöiden kimppuun (0:57:12). Kohtaus on kuin suoraan zombielokuvasta.



Nuottinäyte 18: *Tonttujen hyökkäyksen melodia ja ostinatokuvio*

Pietarin sankariteema on matala vaskimelodia. Se kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan loppupuolella (1:01:51). Sitä vauhdittavat nopeat staccatojouset. Se on luonteeltaan varsin maskuliininen, kuten sankariteemat tyypillisesti ovat, ja musiikin ilme korostuu sankarin ollessa pieni poika. Pietari käy elokuvassa läpi lajityypille varsin tavanomaisen kasvutarinan, jossa henkilön kyvyttömyyttä sankariuteen ensin korostetaan: Pietari on kiintynyt pehmoleluunsa ja hänen kykynsä käyttää haulikko

kyseenalaistetaan. Juuri ennen hänen sankariteemansa ensiesiintymistä on hän laukaissut hallitusti suuren ampuma-aseensa ja ottanut johdon toiminnassa. Hänestä tulee klassinen pelastava sankari. Tätä korostetaan ennestään kohtauksessa, jossa Pietari on valmis uhraamaan itsensä muiden puolesta. Tällaiselle kliseiselle sankarille kuuluu luonnollisesti myös oma sankarin teemamusiikki.



Nuottinäyte 19: *Pietarin sankariteema*

7.3. Musiikin tyylipiirteet ja funktiot

Lopputeksteistä käy ilmi soittajakokoonpano. Orkesteri on sointiin nähden melko pieni: kuusi viulua, kolme alttoviulua, kolme selloa ja yksi kontrabasso. Vaskista on käytössä kaksi käyrätorvea. Tämä ei kuitenkaan kerro lähellekään koko totuutta. Musiikin sointia on runsautettu hyvin paljon virtuaali-istrumenttien avulla: lisää on tuotu ainakin vaskia, puupuhaltimia, perkussioita ja kieli- ja kosketinsoittimia. Erityisesti elokuvan loppupuolella pääsee ääneen myös pieni kuoro, seitsemän sopraanoa ja kaksi alttoa.

Koska elokuvassa on paljon musiikkia, ei-diegeettiset tehosteäännet esiintyvät usein yhdessä musiikin kanssa, tehden sen kanssa yhteistyötä (tai päinvastoin). Ne liikkuvatkin jatkuvasti toistensa vastuualueilla – tai pikemminkin jakavat ilmaisullisen ja kerronnallisen vastuun. Välillä ne toimivat selvästi itsenäisesti, mutta hyvin usein rajat hälvenevät ja muuttuvat epäselviksi. Äänistä löytyykin runsaasti musiikillisia piirteitä. Esimerkiksi usein kuultuja runsaasti kaiutettuja perkussiivia ääniä on monin paikoin vaikeaa, ellei mahdotonta, hahmottaa originaalimusiikista erillisiksi. Kiinnostava yksityiskohta elokuvan musiikissa on se, että tritonus, *diabolus in musica*, kauhun ja pelon kenties käytetyin musiikillinen väline, on teemoissa jätetty ilman huomiota. Sitä kyllä esiintyy hieman, esimerkiksi kohtauksessa, jossa ollaan Korvatunturilla kaivetun, ammottavan kuopan äärellä (0:20:19).

Musiikkipaikkoja on yhteensä 34 kappaletta. Elokuvan ensimmäisen 13 minuutin aikana on musiikin tehtävänä viedä katsoja pahaenteiseen tunnelmaan, jota tarina ei vielä juurikaan tue. Tästä syystä musiikki on tuon ajan ensisijaisesti polaroivaa. Kolmesti koko elokuvan aikana musiikki muuntuu polaroivasta parafrasiksi. Näitä lukuunottamatta on koko elokuvan musiikki parafrasissa. Juvan mallin mukaisesti määriteltynä on, neljää paikkaa lukuun ottamatta, kaikki musiikki funktioltaan sisällöllistä; kolmesti se on funktioltaan rakenteellista, esimerkiksi toimiessaan siirtymämusiikkina (0:11:44–0:12:36); kokemuksellista se on kahdesti: alkutekstien aikana sekä loppukohtauksen ja lopputekstien aikana. Kerran musiikki vaihtuu funktioltaan sisällöllisestä rakenteelliseksi. Kaikki musiikki pyrkii sulauttamaan katsojan samastumista.

7.4. Äänianalyysi

Elokuva sisältää 50 selvästi tunnistettavaa kohtausrajaa. Äänisiltoja niistä löytyy yhteensä 13 kappaletta. 34 kertaa kohtausrajan yli mennään musiikilla ja kuudesti musiikin kanssa esiintyy äänisilta. Näin ollen valtaosa elokuvan kohtausrajoista sisältää musiikkia ja vain yhdeksän kertaa ne jätetään niin sanotusti paljaaksi. Äänisilloista kuusi on ääniennakkoja. Ne ovat pääosin hyvin lyhyitä ja diegeettisestä äänestä koostuvia – vain kerran kyseessä on pitkäkestoisempi ei-diegeettinen ääniennakko. Äänitakaumista koostuvissa äänisilloissa taas on enemmän variaatiota. Yleisimmin kyseessä on pitkälle seuraavan kohtaukseen kaikuva ei-diegeettinen tehosteääni. Kolmesti äänitakauma on toteutettu diegeettisellä äänellä, kahdesti hyvin lyhyesti ja kerran useamman sekuntin kestoisena.

Elokuvan musiikeissa käytetään runsaasti alku- ja loppuhäivytyksiä, joiden pituus vaihtelee parista sekuntista useisiin sekunteihin. Varsinaisia ristihäivytyksiä elokuvassa ei ole. Niissä tapauksissa, joissa häivytystä ei esiinny, on musiikin alku- ja/tai loppukohdissa yleensä hyvin ilmeikästä ei-diegeettistä ääni-ilmaisua, tyypillisesti edellä mainittu voimakas, runsaasti kaiutettu perkussiivinen tehosteääni. Kuitenkin myös toisenlaisia ratkaisuja esiintyy, esimerkiksi kohtauksessa, jossa Pietari menee

poromiesten mukana Korvatunturin laella sijaitsevaan tutkimusryhmän hylkäämään parakkirakennukseen. Hän katselee ympärilleen, näkee pöydällä kuvia kaivauksista ja tajuaa, että Pukki on löydetty. Tätä tehostavat pahaenteiset hitaasti voimakkuudeltaan kasvavat äänet (alkaen 0:19:47), joiden seasta pian musiikki nousee esiin. Samoin on myös tyypillistä, että musiikillista tekstuuria ikään kuin runsautetaan tehosteäänillä: ne kasvavat esiin musiikin lomasta, usein tilanteessa, jossa jo kuvassa ilmenevää tarinainformaatiota halutaan korostaa (ks. esim. 0:09:48; 0:15:14). Musiikillinen aines voi myös toimia materiaalina ei-diegeettisille ambienssiäänille. Näin käy kohtauksessa, jossa Raunon susiansaan pudonnut tonttu makaa teurastamon laverilla. Poromiehet luulevat tonttua kuolleeksi ja pohtivat mitä pitäisi tehdä. Musiikki taukoaa noin puolen minuutin ajaksi, jolloin kuullaan hiljaisia ja epätarkkoja kaikuja juuri aiemmin esiintyneestä ostinatokuvioista (alkaen 0:34:15).

Se, että musiikki ja ei-diegeettiset äänet dominoivat kokonaisuääniraitaa, selittää osaltaan sen, että elokuvan muu ääni-ilmaisu ja -kerronta on melko vähäeleistä, paikoin jopa vähäistä. Ulkokohtauksissa on vain niukasti erilaisia diegeettisiä ääniä: tuuli humisee, kuuluu satunnaista lintujen ääntä, yleensä varis. Elokuvan alussa, Rauno tekee susiansaa. Kun hän on saanut sen valmiiksi, kuuluu kaukaa suden ulvontaa (0:08:22). Sisätiloissa tuuli humisee tai ulvoo hiljaa nurkissa. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, ettei elokuvassa tarinatilaa laajenneta äänten avulla kovinkaan kauas kuva-alan ulkopuolelle. Aimon pihapiiri erottuu äänimaailmaltaan vain siltä osin, että etäältä kuuluu poikkeuksellisesti koiran haukuntaa. Kun Pietari astuu sisään taloon (alkaen 0:39:42), poiketaan elokuvan yleisestä linjasta myös siltä osin, että sama koiran haukunta kuuluu myös sisätilassa. Toisaalta elokuvan *foley*-äänet on laadittu tarkasti ja niiden osalta diegeettiset äänet ovatkin rikkaat ja yksityiskohtaiset.

Diegeettiset äänet ovat yleisesti ottaen varsin realistisia. Tämä pitää paikkansa erityisesti elokuvan alkupuolella, josta löytyy vain yksi huomattava poikkeus: kun Korvatunturin kaivausten tilaaja Riley (Per Christian Ellefsen) pitää kaivausryhmälle puheen tunturin laella (alkaen 0:03:09), kuuluu hänen äänensä kaikkialle yhtä voimakkaana ja kaikuu huomattavan paljon. Elokuvan puolivälin jälkeen äänten ei-realistisuus kuitenkin hieman lisääntyy samalla, kun tarina saa lisää fantastisia piirteitä.

Esimerkiksi kohtauksessa, jossa poromiehille selviää, että heillä on satuolento vankinaan, nousee tehosteäänien keskeltä epärealistisen voimakas tuulen ulina (0:48:38), kuin rakennuksen läpi kävisi yhtäkkinen viima. Kun Pietari ja poromiehet löytävät vielä jään sisässä olevan Joulupukin (0:57:18), jota tontut yrittävät uuneilla ja lämpöpattereilla sulattaa, pitää jään sulaminen kovaa ääntä ja uunit ja patterit rätisevät kuumuuttaan. Lisäksi Pukin sydämenlyönnit kuuluvat luonnottoman voimakkaasti. Samoin Piiparisen katsoessa lentävästä helikopterista kaukana alhaalla juoksevia tonttuja, kuullaan selvästi tontujen askelet hangessa (1:03:14 ja 1:03:48).

Subjektiivisia kuulokulmaääniä ei elokuvassa varsinaisesti käytetä. Ainoat poikkeukset löytyvät kahdesta ilmiselvästi lavastetusta kohtauksesta, joissa käydään dialogia liikkuvassa autossa. Tapahtumat on kuvattu auton ulkopuolelta, mutta keskustelu kuullaan normaalisti henkilöhahmojen kuulokulmasta. Toisessa niistä (alkaen 0:51:17) luovutaan myös hupaisalla tavalla äänen realistisuudesta: ulkona tuulee ja tuiskuaa lunta, mutta kuskin puoleinen ikkuna on auki. Se ei silti havaittavasti vaikuta kohtauksen ääniin.

Vain harvoin elokuvan tapahtumia sijoitetaan kuva-alan ulkopuolelle ja siten myös *off screen* -äänet ovat vähäisiä. Silloin kun niitä esiintyy, on yleensä kyse puheesta. Esimerkiksi, kun Pietari keskustelee isänsä kanssa pihalla (alkaen 0:46:29), kuullaan samalla, kuinka Aimo ja Piiparinen huutavat tapellessaan sisällä tontun kanssa. Pariin otteeseen henkilöhahmon kuullaan poistuvan tilasta, tai auton saapuvan. Näin käy esimerkiksi kohtauksessa, jossa tonttu on purrut Piiparista korvaan. Hän seisoo pihalla korva veressä (0:42:47). Samalla kuullaan auton lähestyvän ja ajavan pihaan. Auton lähestymistä ei kuitenkaan näytetä, se ainoastaan kuullaan.

Erityisen akusmaattisen luonteen äänet saavat oikeastaan vain kerran, elokuvan alkukohtauksessa (alkaen 0:00:12), jossa kaivaustöiden johtaja (Jonathan Hutchings) ja Riley istuvat toimistossa ja keskustelevat omituisesta kaivauslöydöstä: syvältä Korvatunturin uumenista on löytynyt sahanpurua. Ulkoa kuuluu vaimeita ääniä: metallista nakutusta, moottorin ääntä, huutoa. Koska äänen lähde on aluksi tuntematon ja äänet etäisiä, ne, yhdessä musiikin ja ambienssiäänien kanssa, luovat kohtaukseen

pahaenteistä tunnelmaa. Äänet voimistuvat hetkeksi, kun miesten keskustelu kääntyy käsittelemään itse kaivaustöitä ja Riley katsoo ulos ikkunasta. Samalla äänet saavat selityksensä. Seuraavassa kohtauksessa ollaankin toimiston ulkopuolella, Korvatunturin laella, jossa kaivaustyöt ovat meneillään, ja aiemmin akusmaattisten äänten lähde tulee näkyviin.

8. *NAPAPIIRIN SANKARIT*

8.1. Yleiskatsaus elokuvaan

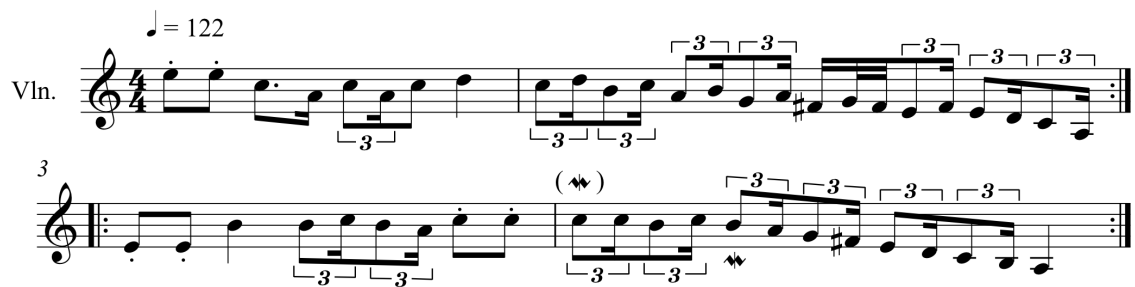
Suomen Lapissa asuva Janne (Jussi Vatanen) yrittää pelastaa parisuhteensa. Hän voi onnistua siinä vain, jos hän hankkii digiboksin seuraavaan aamuun mennessä. Janne lähtee kahden ystävänsä, Kapun (Jasper Pääkkönen) ja Räihäsen (Timo Lavikainen) kanssa hakemaan digiboksia, päämääränään kaukainen Rovaniemi. Näin alkaa matka halki kaamoksen ja pakkasen, joka on täynnä erinäisiä sivupolkuja. *Napapiirin sankarit* on julkaistu englanninkielellä nimellä *Lapland Odyssey* ja sen tarinasta löytyykin odysseiamaisia piirteitä. Kumppanit törmäävät toistuvasti erilaisiin vastoinkäymisiin ja haasteisiin. Esimerkiksi Seireenit, haaparantalainen uppopallojoukkue, yrittää hukuttaa Jannen ja Pikku-Mikko (Kari Ketonen), kilpakosija, havittelee Inaria (Pamela Tola), Jannen puolisoa. Lajityypiltään elokuva on komediallinen *road movie*. Se sivuaa myös joitakin synkempiä teemoja: 90-luvun laman aiheuttamia traumoja, työttömyyttä, näköalattomuutta ja epäluottamusta tulevaisuuteen 2000-luvun Pohjolassa. Ne eivät ole elokuvan keskiössä, mutta kuuluvat henkilöhahmojen kokemusmaailmaan ja ovat heidän elämänsä taustavaikuttajina. Elokuvan originaalimusiikin on säveltänyt irlantilainen Lance Hogan ja äänisuunnittelu on ruotsalaisten Christian Holmin ja Niklas Skarpin käsialaa.

Elokuva on kestoaltaan 1:32:04. Tästä ajasta musiikkia kuullaan yhteensä 0:49:06, josta 0:09:49 diegeettistä. Laina- ja originaalimusiikin määrät menevät kutakuinkin tasan: ensimmäistä on elokuvassa 0:22:02 ja jälkimmäistä 0:27:04. Puhetta elokuvassa on yhteensä noin 50 minuuttia. Sen yhteydessä musiikkia on hieman alle 20 minuuttia, joista viisi on diegeettistä. Huolimatta tarinan paikoin varsin mielikuvitukseksikaastakin luonteesta, on sen ääni-ilmaisu ensisijaisesti realistista; ei-diegeettisiä tehosteäänä kuullaan hyvin vähän, äänet ottavat vain vähän osaa henkilöhahmojen psyykkisistä tapahtumista kertomiseen, eikä niitä käytetä erityisen vertauskuvallisesti. Ääniraidan osalta heidän tunne-elämänsä tai subjektiivisten kokemustensa ilmentämisestä ja kommentoinnista vastaakin pääasiassa musiikki, varsinkin lainamusiikki, joka koostuu ainoastaan suomenkielisistä lauluista. Usein niiden sanoituksista muodostuva subteksti

tarjoaa välineitä henkilöhahmojen tunteiden tulkintaan. Diegeettistä ääntä – ja musiikkiakin – käytetään kuitenkin muutoin ilmeikkäästi: niillä luodaan kohtauksiin muotoa ja dynamiikkaa, laajennetaan tapahtumatilaa kuva-alan ulkopuolelle, luodaan talvisen Pohjolan autiutta ja laajuutta ilmentäviä äänimaisemia ja niitä käytetään paikoin – ei-diegeettisten äänten sijaan – alleviivaamaan ja korostamaan tapahtumia.

8.2. Elokuvan musiikilliset teemat

Selviä teemoja elokuvan musiikissa on kolme. Nimeän ne tässä *Ajoteemaksi*, *Kiikkukelon teemaksi* ja *Parisuhteen teemaksi*. *Ajoteema* esiintyy lähes aina kolmikon ajaessa autollaan ja pyrkiessä kohti päämääräänsä. Se onkin elokuvan eniten käytetty musiikillinen aihe. Sen tunnistettavimpia piirteitä ovat sen bassokitarpulssi, ajankulua ja kiirettä kuvastavat, kellon lailla tikittävät lyömäsoittimet sekä irlantilaisesta kansanmusiikista ammentava nopea sooloviulmelodia. Useimmiten melodiaa tukee toinen viulu, sitä varioidaan ja sen pohjalta improvisoidaan runsaasti. Selkeimmin melodia kuuluu, kun se esiintyy elokuvassa toisen kerran (0:25:52).



Nuottinäyte 20: *Ajoteema*

Kiikkukelon teema on elokuvan keskeinen johtoaihe. Se esiintyy tunturin laella olevan hirttopuun, ”kiikkukelon” yhteydessä, mutta se myös edustaa elokuvan syvempiä aiheita ja on käsitettävä laajemmin epäonnistumisen ja toivottomuuden teemaksi. Akustinen kitara soittaa haikaa melodiaa, jota pizzicatot ja piano rytmittävät. Huuliharppu ja käyrätorvi koristavat sitä satunnaisin yksittäisin sävelin. Lisäksi välillä melodian kahta ensimmäistä tahtia hieman epävireisesti mukaileva vihellys tuo musiikkiin annoksen

tragikoomisuutta. Kiikkukelon teema kuullaan kolmesti, elokuvan alkukohtauksessa, kolmikun ollessa suurimmissa vaikeuksissa (1:00:03) ja vielä aivan elokuvan lopussa, jossa se sulkee tarinan; kolmikko on selvinnyt koettelemuksistaan ja Kapu käy kaatamassa kiikkukelon.



Nuottinäyte 21: Kiikkukelon teema

Elokuvan kolmas teema ei ole helposti tunnistettavissa sellaiseksi. Se on d-mollissa kulkeva kitara-arpeggion ja komppikitaran yhdistelmä, joka kuullaan Jannen ollessa tekemisissä oman parisuhteensa tulevaisuuden kanssa. Kyseessä on eräänlainen muistoihe, joka palauttaa Jannen ja kuuliija-katsojien mieliin, mitä Janne on mahdollisesti menettämässä. Ensimmäisen kerran se kuullaan, kun Janne soittaa matkaltaan puolisolleen (0:24:03), joka on jo etsimässä netistä uutta asuntoa. Jannen mahdollisuus päätyä syrjäytyneeksi ilman parisuhdettaan nostetaan esiin. Myöhemmin teema kuullaan elokuvan loppupuolella (1:06:57), kun hän yrittää pestä ohi ajavien autojen ikkunoita talvipakkasessa; hän ei keksi enää muuta parisuhteensa pelastamiseksi. Kitara-arpeggioon liittyy myös häilyvä melodia, joka kuullaan selvimmin jälkimmäisessä tapauksessa.



Näyte 22: Parisuhteen teeman melodia

Kun Janne kuulee puolisonsa olevan raskaana, kuullaan toisenlainen, duurivoittoinen kitara-arpeggio, joka ei kuulokuvaltaan muistuta teemaa. Omanlaisensa pelkistetty versio teemasta kuullaan lyhyen ajan myös Räihäsen ja hänen löytämänsä naisen, Marjukan (Miia Nuutila), orastavan ystävyys – siis mahdollisen parisuhteen – yhteydessä (0:34:34).

8.3. Musiikin tyyli ja funktiot

Elokuvassa on musiikkipaikkoja yhteensä 33 kappaletta. Originaalimusiikki on miltei kokonaan ei-diegeettistä, kahdesti se on kuitenkin sijoitettu tarinatilaan. *Ajoteema* muuttuu diegeettiseksi kohtauksessa, jossa miesten autosta loppuu polttoaine ja nähdään kaukaa, kuinka se sammuu tienpenkalle. Samalla vielä äsken ei-diegeettinen musiikki kuulostaakin nyt tulevan auton radiosta (0:17:49–0:18:01). Näin se korostaa päähenkilöiden eristäytyneisyyttä keskellä autiota maisemaa. Elokuvan loppupuolella Janne hankkii rahoja digiboksia varten pesemällä oksennusta pois taksista. Hän viheltelee työn lomassa, mukaillen epävireisesti aiemmin soinnutta valssia (1:12:42–1:12:51).

Kaikista 33:sta musiikkipaikasta 21 on parafrasissa, loput polaroivat – yhtä kertaa lukuunottamatta: kerran, varsin omaperäisessä kohtauksessa (alkaen 0:42:46), vaihtaa musiikki harvinaiseen kontrapunktiin. Auto suistuu kovassa vauhdissa pois tieltä, näemme hidastettuna, kuinka auto kiertyy pituussuunnassa ympäri ja miehet ja esineet heittelevät auton sisällä. Tilanne voisi näyttää traagiseltakin, mutta kohtauksessa soi Laila Kinnusen esittämä balladi 'Näitkö sen'. Seurauksena on surkuhupaisa tunnelma.

Lainamusiikki on kokonaan suomalaista populaarimusiikkia, paljolti iskelmää. Sitä esiintyy elokuvassa 12 kertaa, siis yli kolmannes kaikista musiikkipaikoista. Niistä diegeettistä on seitsemän ja ei-diegeettistä kolme. Kahdesti lainamusiikki tekee saman kuin edellä mainituissa tapauksissa: ei-diegeettinen musiikki vaihtuu auton radiosta kuuluvaksi. Näin käy edellä mainitussa kolarointikohtauksessa (0:43:30–0:43:49) ja toisessa kohtauksessa jopa niin, että musiikki palaa auton radiosta takaisin ei-

diegeettiseksi (1:04:39–1:05:14). Kyseessä on siis toistuva dramaturginen tehokeino.

Kokonaisuudessaan elokuvan soitinkokoonpano on varsin kirjava. Elokuvan alkupuolella originaalimusiikki rakentuu vibrafoni-ostinatolle. Sitä koristavat erilaiset pizzicatot ja cimbalom. *Kiikkukelon* teemassa kuullaan pianoa, huuliharppua, käyrätorvea. Jouset ja erilaiset puhaltimet ovat mukana pitkin elokuvaa. Lisäksi käytössä on tyypilliset kevyen musiikin soittimet: lyömäsoittimet, sähköbasso, kitara. Tyylillisesti musiikki kallistuu pääasiassa populaarimusiikin puoleen. Kuten edellä on mainittu, elokuvassa käytetään melko runsaasti lainamusiikkia ja erityisesti varsin tunnettuja lauluja, jotka ovat omiaan herättämään kuulija-katsojassa liitännäissamastumista.

Elokuvan tarina rakentuu pitkälti episodeista, jotka liitetään toisiinsa välillä melko pitkilläkin siirtymäjaksoilla. Tämä taas lisää musiikin rakenteelliselta funktiota, kun musiikkia tarvitaan sitomaan irrallisia kuvia ja kohtauksia yhteen sekä kuljettamaan tarinaa episodista toiseen. Muutamassa kohtauksessa musiikilla on ainoastaan esteettinen, eli kokemuksellinen tehtävä. Yleisin Juvan mallin mukainen musiikin funktio elokuvassa on kuitenkin sisällöllinen funktio.

8.4. Äänianalyysi

Elokuvasta löytyy 80 kohtausrajaa. Äänisillat niissä ovat harvinaisia: niitä on vain 11 kappaletta. Neljästä äänitakaumasta yksi on toteutettu diegeettisellä musiikilla. Ääniennakkoja taas on seitsemän kappaletta, joista kaksi on tehty diegeettisellä musiikilla ja yksi dialogilla. Äänisillat koostuvat aina, yhtä ääniennakkoa lukuunottamatta, diegeettisestä äänestä ja lisäksi ne ovat aina lyhyitä, sekunnin murtaosasta korkeintaan kahteen sekuntiin. Viidesti kohtausraja ylittyy sekä äänisillan että ei-diegeettisen musiikin avulla, mutta huomattavasti yleisemmin, 32 kertaa, kohtausrajalla kuullaan ainoastaan ei-diegeettistä musiikkia. Tyypillisintä kuitenkin on, että kohtausraja on jätetty kokonaan ilman ääntä tai musiikkia. Näin tapahtuukin 37 kertaa.

Ei-diegeettiset musiikit alkavat ja päättyvät elokuvassa lähes aina selvärajaisesti, eivätkä siis varsinaiset alku- tai loppuhäivytykset ole kovinkaan yleisiä – ensimmäisiä löytyy ainoastaan kaksi ja jälkimmäisiäkin vain kuusi kappaletta, jos lopputekstien päätteeksi tapahtuvaa häivytystä ei lasketa mukaan. Elokuvan kokonaisuääniraita on yleisesti ottaen hiljainen ja väljä, eikä esimerkiksi voimakkaita ambienssiääninä esiinny. Tästä syystä niissäkin tapauksissa, joissa alku- tai loppuhäivytyksiä käytetään, on musiikki yleensä selvästi havaittavissa, eikä se siis kasva esiin muiden äänten keskeltä tai sulaudu muuhun äänimateriaaliin. Tästä poiketaan kohtauksessa, jossa Kapu yrittää pakottaa Jannen kääntämään auton suuntaa ja tarttuu rattiin (0:42:32). Auton heittelehtiessä hiljenee ja häipyy musiikki moottorin ja renkaiden äänten alta siten, että musiikin loppumiskohta muuttuu epäselväksi (0:42:43–0:42:45).

Kuten edellä jo mainittiin, ei elokuvassa juurikaan esiinny ei-diegeettisiä ääniä. Pariin otteeseen sellaista kuitenkin kuullaan. Esimerkiksi, kun Janne lähtee kumppaneineen Pikku-Mikon luokse bensaa lainaamaan, kuullaan lyhyt kumiseva ääni yhdessä musiikin kanssa (0:19:38–19:43). Kun miehet kävelevät kohti sumussa ja sinisessä valossa kylpevää taloa, tuo ääni jo valmiiksi epäilyä herättävään kohtaukseen hieman lisää uhkaavuutta. Yhdessä elokuvan hätkähdyttävimmistä kohtauksista Janne viiltää porolta kurkun auki. Kolmikko on kohdannut ryhmän varakkaita venäläisiä, jotka ovat törmänneet autollaan poroon. Venäläiset sanovat haluavansa syödä sen ja Janne lupautuukin sen heille laittamaan. Kun hän epävarmoin elkein valmistautuu valuttamaan porosta veret, kuullaan pahaenteinen ei-diegeettinen äänitehoste (0:51:31–0:51:44), joka koostuu kahdesta osasta: matalemmasta, aaltolina toistuvasta ja nopeasti sykkivästä äänielementistä ja samankaltaisesta, mutta korkeammasta ja tasaisemmasta äänestä. Janne viiltää kurkun auki, mutta poro ei olekaan kuollut vaan sätkähtää korahdellen hereille. Tapahtumaa alleviivataan myös diegeettisellä äänellä: jostain kaukaa kajahtaa hiljainen ääni, mahdollisesti koiran haukunta, juuri samalla hetkellä.

Elokuvassa laajennetaan tarinatilaa tehokkaasti loppujenlopuksi varsin suppealla äänielementtien kirjolla. Usein, varsinkin sisätiloissa, kuullaan ohi kulkevien moottoriajoneuvojen – erityisesti moottorikelkan – ääni. Paikoin niillä myös tehostetaan kolmiulotteisuuden tuntua niiden liikkeessa poikki stereokuvan. Äänten avulla kuulija-

katsoja tulee myös varsin tietoiseksi Lapin maisemien laajuudesta, sillä keskellä talvista pimeyttä kuullaan säännöllisesti kaukaisia eläinten ääniä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa poliisit ovat pysäyttäneet kolmikon (alkaen 0:41:20), kuullaan kahden pöllön ”keskustelua”: ne huhuilevat eri suunnilla ja näin laajentavat kohtauksen tilaa mielenkiintoisella tavalla.

Erityisen usein elokuvassa toistuu pärisevä ääni, joka syntyy palokärjen hakatessa puunrunkoa. Se kuullaan muun muassa kohtauksessa, jossa miesten autosta loppuu polttoaine (alkaen 0:17:49). He seisovat neuvottomina tienvarressa miettien, mitä seuraavaksi pitäisi tehdä. Ääni ilmaisee, kuinka suuren hiljaisen tyhjyyden keskellä miehet seisovat. Sitä voidaan pitää myös vertauskuvallisena, sillä sen laadusta päätellen hakkaa lintu aina kelohonkaa. Näin ääni voidaan liittää elokuvan keskeiseen kuvastoon kuuluvaan kiikkukeloon, joka symboloi päähenkilöiden näköalattomuutta ja epävarmuutta suhteessa tulevaisuuteen.

Erityisen kiinnostava on tapa, jolla yllämainittuja moottoriajoneuvojen ääniä käytetään korostamaan ja alleviivaamaan elokuvan tapahtumia. Kun Janne ja Kapu ovat vihdoinkin saapuneet Rovaniemelle ja saaneet hankittua tarvittavat rahat digiboksiin, astuvat he Jannen appiukon (Asko Sahlman) elektroniikkaliikkeeseen. Digiboksi on hyllyllä, se esitellään kamera-ajolla, joka korostaa hetken merkittävyyttä. Samalla kuullaan auton ajavan liikkeen ohi (1:13:10). Sen ääni osuu yhteen kamera-ajon kanssa, alleviivaten näin kauan kaivatun digiboksin löytymistä. Samoin käy kohtauksessa, jossa Pikku-Mikko on poistumassa Inarin ja Jannen kodista, autettuaan Inaria muutossa. Hän sanoo poistuvansa ja menee eteiseen. Kuullaan oven avautuvan ja sulkeutuvan. Kamera liikkuu sen verran, että pian nähdään Pikku-Mikon seisovan edelleen eteisessä; hän on vain esittänyt poistuvansa. Juuri tilanteen paljastumishetkellä kuullaan hiljainen, mutta merkittävä moottoriajoneuvon ääni (1:16:39). Se luo hienovaraisen, mutta dramaattisen korostuksen yllättävälle käänteelle.

Elokuvan monipuolinen diegeettisten äänten käyttö kuuluu hyvin myös surkuhupaisassa kohtauksessa, jossa kolmikko saapuu tienvarsibaariin (alkaen 0:45:27). He kohtaavat vihamiehensä, ”Kittilän runkkarit” (Janne Reinikainen, Kari Hietalahti ja Tommi Liski),

joiden kanssa Kapu ja Räihänen lyhyen ja nasevan sanailun jälkeen lähtevät ulos tappelemaan. Baarissa on suuret ikkunat, ulko-ovi on kuva-alan ulkopuolella. Staattisella kameralla kuvatussa kohtauksessa heidän nähdään ja kuullaan tappelevan ulkona, samalla kun baarissa soi Leevi and Leavingsin 'Kyllikki'. Heidän ääntelynsä ja sanailunsa ovat kuitenkin epäselviä, Chionin (1994: 177.) termiä käyttäen, *emanaatiopuhetta*, paitsi aina silloin, kun kuva-alan ulkopuolinen ovi aukeaa: silloin heidän äänensä kuuluvat selvästi.

9. VERTAILU JA JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä tutkimuksessa tarkastelluista elokuvista koostuvan otoksen perusteella näyttäisi suomalaisissa valtavirtaelokuviissa olevan varsin runsaasti musiikkia. Elokuvien keskimääräinen kesto on noin 96 minuuttia ja niissä on keskimäärin noin 56 minuuttia musiikkia, siis noin kolme viidesosaa elokuvan kestosta. Musiikillisia teemoja elokuvista löytyy suurinpiirtein saman verran lajityypistä huolimatta, kolmesta kuuteen, ja ne ovat useimmiten selkeitä ja tunnistettavia melodioita, vaikka muunlaisiakin käytetään. Lisäksi ne ovat lähes aina johtoaiheita; esimerkiksi elokuvassa *Äideistä parhain* on vain niitä. Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin määrässä ei elokuvien välillä ole suuria eroja: diegeettistä musiikkia on joko vähän tai ei lainkaan – poikkeuksena *Napapiirin sankarit*, jossa diegeettistä musiikkia on suhteellisen paljon, yksi viidesosa. Sama elokuva poikkeaa muista myös lainamusiikin määrässä: sitä on miltei puolet, kun muissa sitä on huomattavasti vähemmän tai ei ollenkaan.

Musiikin suhteessa muuhun kerrontaan ei elokuvien välillä myöskään ilmene suuria eroja: parafraasi on jokaisessa elokuvassa yleisintä, seuraavaksi eniten on polarointia, kontrapunktia taas ei löydy kuin yksi tapaus, elokuvassa *Napapiirin sankarit*. On siis ilmeistä, että myös Suomessa on valtavirtaelokuvan musiikin ensisijaisena tehtävänä mukailla muuta kerrontaa ja/tai vahvistaa jo olemassa olevia viestejä ja tunnelmia. Elokuvien välillä on luonnollisesti kuitenkin lajityyppikohtaisia painotuseroja: traagisessa epookissa *Äideistä parhain* vain noin seitsemäsosa musiikista on polaroivaa, road movie -komediassa *Napapiirin sankarit* taas reilu kolmannes. Tässä tarkasteltujen elokuvien perusteella voidaankin spekuloida, että polaroinnin määrä on sitä pienempi, mitä dramaattisemmasta tarinasta on kyse.

Se, kuinka musiikin funktiot määräytyvät elokuvassa, on suurelta osin kiinni lajityypistä. Ei luonnollisesti voida olettaa, että road movien musiikilliset tarpeet – ja siten myös funktiot – olisivat samat kuin vaikkapa epookilla. Valtavirtaelokuvan musiikin käyttötapoihin ei kuitenkaan vaikuta pelkästään lajityyppikonventiot, vaan useat elokuvahistorian aikana vakiintuneet käytännöt, jotka eivät perustu ainoastaan musiikillisille konventioille, vaan useille muille elokuvakerronnallisille tekijöille.

Musiikin on elokuvassa tehtävä yhteistyötä muiden elokuvakerronnan osa-alueiden, kuten kuvauksen ja leikkauksen kanssa, joilla on omat toimintaperiaatteensa. Tämä sanelee ja jossain määrin yhdenmukaistaa musiikin toimintamahdollisuuksia. Tästä syystä voidaan havaita funktionaalisia samankaltaisuuksia eri lajityyppien välillä.

Jokaisessa tarkastellussa elokuvassa sisältöfunktio on yleisin, kokemuksellinen funktio vähäisin. Eniten vaihtelua tapahtuu rakenteellisen funktion suhteen. Esimerkiksi *Havukka-ahon ajattelija* ja *Napapiirin sankarit* eivät kuulu samaan genreen, mutta niitä yhdistää musiikin rakenteellisen funktion määrä. Molemmissa noin kolmannes musiikkipaikoista käytetään juuri siihen. Tämä johtuu siitä, että kummassakin elokuvassa liikutaan usein paikasta toiseen ja näin siirtymäjaksojen määrä kasvaa. Tällaisissa käytetään yleensä musiikkia kuvastamaan ajan kulumista ja yhtenäistämään muuten helposti katkonaiseksi jäävää kerrontaa. Kolme elokuvaa, *Äideistä parhain*, *Musta jää* ja *Havukka-ahon ajattelija* lopettavat funktioltaan kokemuksellisella, universaalistavalla musiikilla, joka ylevöittää tarinan päätöksen. *Rare Exportsissa* taas tehdään musiikilla suureellinen loppunostatus, mutta se ei aivan tavoita universaaliala tasoa, mitä luultavimmin elokuvan tarinan luonteesta johtuen: siihen on melko vaikea samastua yleisinhimillisellä tasolla.

Valtavirtaelokuvissa musiikki tähtää useimmiten sulauttavaan samastumiseen. Se auttaa pitämään kuulija-katsojan elokuvan maailmassa; tämän päämäärän kannalta voi elokuvan ulkopuolinen todellisuus olla häiriötekijä, joka pyritään sulkemaan pois. Näin on pääasiallisesti laita myös tässä tarkastelluissa elokuvissa, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta. Esimerkiksi *Äideistä parhaimmassa* on käytetty joitakin lainamusiikkeja, joiden on vaikea kuvitella aiheuttavan mitään muuta kuin liitännäissamastumista: pieni tyttö laulaa 'Tupakkarullaa' ja lapset kuorossa *Maamme*-laulua ruotsiksi. *Napapiirin sankareissa* taas kuullaan useita suurelle yleisölle tuttuja populaarikappaleita, muun muassa Leevi and the Leavingsiltä ja Topi Sorsakoskelta.

Tässä tutkimuksessa on elokuvamusiikin toimintatapojen tarkastelussa, edellä mainittujen seikkojen lisäksi, otettu mukaan myös muutoksen arviointi: vaihtuuko funktio musiikin soidessa johonkin toiseen. Tämä on selvästi harvinaisempi ilmiö, mutta

jokaisessa elokuvassa tätä kuitenkin käytetään: musiikki voi muuttua esimerkiksi polaroivasta parafraasiin tai sisällöllisestä rakenteelliseen funktioon. Harvinaisempaa muutosta edustaa *Napapiirin sankareissa* esiintyvä vaihdos polaroivasta kontrapunktiin. *Mustassa jäässä* taas musiikki tarjoaa mahdollisuuden siirtymälle sulauttavasta samastumisesta liitännäissamastumiseen originaalimusiikin muuntuessa suositun yhtyeen laulun instrumentaaliversioksi.

Yksi suurimmista eroista tässä tarkasteltujen elokuvien musiikkien välillä lienee niiden instrumentaatioissa ja kuulokuvassa. Kolmessa elokuvassa – *Äideistä parhain*, *Havukkahon ajattelija* ja *Rare Exports* – perustuu musiikki klassis-romanttiselle orkesterisoinnille, mutta niiden välillä on myös merkittäviä eroja: *Rare Exportsissa* kuullaan runsaasti virtuaali-instrumentteja ja myös kuoroa; *Äideistä parhaimmassa* saavat sooloinstrumentit tärkeän roolin. *Musta jää* ja *Napapiirin sankarit* sen sijaan eivät pyri lainkaan mainittuun orkesterisointiin. Tämän otannan perusteella näyttäisikin siltä, että 2000-luvun suomalaiset elokuvantekijät ymmärtävät hyvin instrumentaation vaikutuksen elokuvan yleisilmeeseen.

Elokvista löytyy keskimäärin noin 80 kohtausrajaa. Yleensä niissä ei käytetä äänisiltoja: niitä löytyy keskimäärin 17 kappaletta. Äänisiltoina ääniennakot ovat -takaumia yleisempiä ja hieman alle puolessa tapauksista äänisillan kanssa kuullaan myös musiikkia. Huomattavasti yleisemmin näyttäisi suomalaisissa elokuvissa kohtausrajat jäävän kokonaan ilman musiikkia tai ääntä. Tyypillisintä kuitenkin on, että kohtausraja ylittyy pelkän musiikin avulla. Keskiarvo ei kuitenkaan kerro lähellekään koko totuutta, sillä elokuvakohtaiset erot ovat selviä; siinä missä *Rare exports* pitää sisällään 50 kohtausrajaa, on *Mustassa jäässä* niitä peräti 106. *Äideistä parhaimmassa* voidaan havaita 26 äänisiltaa, kun taas *Napapiirin sankareissa* on niitä ainoastaan 11 kappaletta, vaikka kohtausrajoja elokuvissa on kutakuinkin yhtä paljon.

Siinä missä elokuvien musiikeissa voidaan havaita useita samankaltaisuuksia, on selviä ääni-ilmaisullisia samankaltaisuuksia elokuvien välillä vaikeampi osoittaa. Tarkastelluissa elokuvissa, kuten valtavirtaelokuvissa yleensä, pyritään diegeettiset äänet luomaan yleensä realismia noudattaen, eikä tästä linjasta merkittävästi poiketa

kuin ainoastaan elokuvassa *Musta jää*, jossa äänillä on usein vertauskuvallinen ja psykologisoiva funktio. Tämä tulos ei tietenkään ole yllättävä, sillä diegeettinen illuusio perustuu suurelta osin elokuvan maailman todentuntuistamiseen, jossa äänten realistisuudella ja äänilähdeuskollisuudella on keskeinen tehtävä. Toki muitakin yksittäisiä samankaltaisuuksia näistä elokuvista löytyy, kuten vaikkapa akusmaattiset eläinten äänet elokuvissa *Havukka-ahon ajattelija* ja *Napapiirin sankarit*, mutta yleisesti ottaen ovat elokuvat ääni-ilmaisullisesti varsin erilaisia.

Lyhyttä äänisiltaa käytetään hieman pehmentämään tai hälventämään kohtausrajan saumakohtaa, mutta pidemmällä äänisilloilla on jo enemmän narratiivista ja dramaturgista merkitystä: niillä muun muassa ennakoitaan tulevia tapahtumia ja tarjotaan kuulija-katsojalle mahdollisuuksia muodostaa mielleyhtymiä kahden eri kohtauksen sisältöjen välillä. Pidemmät äänisillat näyttäisivät tämän otoksen perusteella kuitenkin olevan harvinaisempia realistiseen ääni-ilmaisuun pyrkivissä suomalaisissa elokuvissa. Syytä tähän on vaikea arvioida. Kenties kyse on siitä, etteivät yhden lokaation ja ajankohdan äänet luonnollisestikaan voi kuulua toisessa, ja tästä syystä realismiin pyrkivät elokuvantekijät jättävät niiden käyttämisen tietoisesti vähemmäksi. Toisaalta kyse saattaa olla myös konventioiden mukaisista intuitiivisista valinnoista.

Kenties selvimmin erilaisuus kuuluu ei-diegeettisissä äänissä, niiden määrässä ja laadussa. Jokainen elokuva on tältä osin erilainen ja ääripäät ovat kaukana toisistaan: elokuvasta *Napapiirin sankarit* ei löydy oikeastaan lainkaan ei-diegeettistä ääni-ilmaisua, kun taas *Rare exports* on sitä täynnä – sen kokonaisääniraitaa lähes dominoivat usein musiikillisiakin piirteitä saavat ei-diegeettiset äänitehosteet. Suuria vaihteluita elokuvien välillä löytyykin juuri sen suhteen, kuinka paljon äänet saavat elokuvamusiikille tyypillisiä tehtäviä ja miten työnjako musiikin ja äänten välillä rakentuu. Elokuvassa *Musta jää* luodaan ”psykoakustisilla” ja vertauskuvallisilla äänillä kohtauksiin pahaenteistä tunnelmaa ja kerrotaan henkilöhahmojen tunne-elämästä; *Rare exportsissa* täydentävät musiikki ja ääni toisiaan toistuvasti, usein siten, ettei niitä voi tarkoin erottaa toisistaan; *Havukka-ajon ajattelijassa* kellomaiset äänet nousevat vaivihkaa jopa päähenkilön sisäisen elämän johtoaiheeksi; *Äideistä parhain* yhdistää yhdessä huomionarvoisessa kohtauksessa kekseliäästi musiikin ja äänen; *Napapiirin*

sankarit jättää ääni-ilmaisun melkolailla kokonaan ilman musiikin kanssa yhteisiä tehtäviä.

Erityisesti *Rare Exportsin* yhteydessä voidaan puhua jo musiikin ja äänten yhteistaideteoksesta. Toisaalta, vaikka musiikki ja äänet yhdistyvätkin, niiden muodostama esteettinen kokonaisuus rakentuu pitkälti musiikin ehdoilla. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuvamusiikki ei niinkään luovu muotokielestään ja konventioistaan ja näin lähesty äänisuunnittelun tarjoamia mahdollisuuksia, vaan pikemminkin äänisuunnittelussa kuuluvat musiikilliset piirteet: tunnistettavat sävelkorkeudet ja niiden vaihtelut, perkussiivisuus ja niin edelleen. Tämä on kuitenkin ymmärrettävää, sillä musiikki ja sen toimintamekanismit – niin elokuvassa kuin ylipäätään – ovat ankkuroituneet syvemmälle konventioihin, ja näin ollen myös niistä luopuminen edellyttäisi kuulija-katsojan totuttamista uuteen, mahdollisesti vaikeammin lähestyttävään estetiikkaan.

Selviä eroja elokuvien välillä löytyy myös sen suhteen, kuinka ja kuinka paljon äänet ottavat osaa tarinasisällön välittämiseen. Kuten edellä jo mainittiin, on elokuvassa *Musta jää* äänillä keskeinen rooli henkilöhahmojen tunne-elämän ja psyykkisten tapahtumien ilmentämisessä. Siinä myös äänten vertauskuvallisella ja psyykkisiä tapahtumia ilmaisevalla käytöllä laajennetaan kuulija-katsojan tulkintamahdollisuuksia tarinan ja tapahtumien suhteen. Toisaalta siinä äänet eivät juurikaan ota osaa tarinatilaa laajentamiseen kuva-alan ulkopuolelle. Elokuvissa *Havukka-ahon ajattelija*, *Napapiirin sankarit* ja *Äideistä parhain* taas tehdään juuri siten, eli äänillä havainnollistetaan tarinatilaa kokoa ja luonnetta. Myös niissä tietyt äänielementit saavat paikoin vertauskuvallisen asun. Erityisesti jälkimmäisessä myös subjektiivisia kuulokulmaääniä käytetään keskeisen tarinasisällön välittämiseen. Sen sijaan *Rare exports*, joka poikkeaa muista tässä tarkastelluista elokuvista merkittävästi ei-diegeettisten tehostenääntensä osalta, ei niinkään käytä ääniä tarinainformaation jakamiseen, vaan pikemminkin korostamaan ja kommentoimaan jo kuva-alassa näkyviä tapahtumia.

Vuosituhanneen vaihteen jälkeisessä Suomessa tehdään jo melko runsaasti niin sanottuja genre-elokuvia, ainakin suhteessa elokuvatuotantojen määrään. Tässä tarkastelluista

viidestä elokuvasta löytyy road movie -komedia, kauhuparodia, trilleri, epookkia ja hieman fantasiaakin. Genre-elokuvien mukana tulevat luonnollisesti niiden konventiot. Tämä katsaus osoittaa laajityyppien konventioiden olevan varsin hyvin suomalaisten tekijöiden hallussa, vaikka niitä ei olekaan tehty Suomessa vielä kovin pitkään. Suomalaisen valtavirtaelokuvan musiikki ja ääni ovat varsin monimuotoista. Niissä kuuluu genretietoisuus, mutta niiden käyttötavat eivät kuitenkaan rajoitu pelkästään konventioihin, vaan tekijät osaavat myös rikkoa niitä tarpeen tullen. Musiikki vaikuttaa vähemmän varioidulta, kuin Hollywoodin valtavirrassa. Syitä tähän voidaan ainoastaan spekuloida. Kenties asiaan vaikuttavat säveltäjän käytettävissä olevan työryhmän pienuus ja/tai ajan puute. Tällöin kyse olisi työkulttuurin eroista ja rahoituksesta: rahalla säveltäjä saa apua orkestrointityöhön ja ohjelmointiin, voidaan palkata musiikkieditoija (jota Suomesta ei löydy vielä ammattinimikkeenä) ja näin säveltäjä voi käyttää aikansa paremmin musiikin muodon suunnitteluun. Tai kenties kyse on kansallisista ja musiikkikulttuurisista eroista.

Tätä tutkimusta varten laadittu elokuvanäänien funktioiden luettelo osoittautui hyödylliseksi apuvälineeksi, joka helpotti usein häilyvärajaisten ja abstraktien ääni-ilmiöiden hahmottamista ja luokittelua. Samoin akusmaattisuuden käsite osoittautui käyttökelpoiseksi ja tiettyä elokuvaäänen ilmiötä hyvin havainnollistavaksi. Sen – ja siihen liittyvän sanaston – käyttöönotto laajemmin elokuva-alan toimijoiden keskuudessa, esimerkiksi äänisuunnittelutyön yhteydessä, voisikin osoittautua hyödylliseksi. Tässä yhteydessä onkin paikallaan esittää joitakin kysymyksiä, jotka jäävät vielä ilman vastausta. Kuinka hyvin uusi käsitteistö päättyy elokuva-alan työtekijöiden käyttöön, vaikkapa osaksi heidän ammattikieltään? Onko elokuvaäänen akateemisesta tutkimuksesta kumpuavan terminologian ensisijaisesti edes tarkoitus päätyä sinne? Entä muiden tutkimustulosten? Kuinka hyvin dialogi ja vuorovaikutus elokuvan äänitaiteen tekijöiden ja tutkijoiden välillä toimii? Voisiko sitä parantaa?

Elokuvamusiikkia ja -ääntä on Suomessa tutkittu vielä varsin vähän ja on siis luonnollista, ettei 2000-luvun suomalaisiin elokuviin ole vielä ehditty kunnolla syventyä. Tämä tutkimus on yritys hahmottaa tätä vielä ”uudenkarheaa” aihealuetta ja omalta osaltaan kartuttaa suomalaisen elokuvamusiikin ja -äänen ymmärrystä. Kyse on

kuitenkin vasta laajemman tutkimusalueen alustavasta kartoittamisesta, joka tuottaa enemmän lisäkysymyksiä kuin vastauksia ja jättää vielä laajoja aihealueita koskematta niin elokuvamusiikin kuin -äänenkin suhteen. Mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita on varmasti lukemattomia, mutta joitakin niistä voisivat olla esimerkiksi suomalaisen elokuvamusiikin ja äänisuunnittelun lajityyppisefimpi tarkastelu ja kansanvälinen vertailu, jossa etsittäisiin mahdollisia eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia suomalaisen ja ulkomaisen elokuvan välillä. Erityisen toivottavaa olisi, että tutkimuksessa pyritäisiin saavuttamaan konkreettista, itse taidetyön kentällä hyödynnettävissä olevaa tietoa, sillä parhaimmillaan – kenties utopistisimmillaan – suomalaisen elokuvamusiikin ja -äänen laajempi ja syvällisempi ymmärrys voi johtaa myös monimuotoisempaan ja kunnianhimoisempaan elokuvailmaisuun.

Lähteet

Elokuvalähteet

- Havukka-ahon ajattelija* 2009. MRP Matila Röhr Productions Oy. DVD-tallenne. Oy Nordisk Film Ab 2010. DVD 1869631.
- Musta jää* 2007. Making Movies Oy. DVD-tallenne. Sandrew Metronome Distribution Finland Oy 2007. FDVDR F2735.
- Napapiirin sankarit* 2010. Helsinki-filmi Oy. DVD-tallenne. Future Film Oy 2011. DVD 8800027.
- Rare Exports* 2010. Cinet. DVD-tallenne. FS Film Oy 2011.
- Äideistä parhain* 2005. MRP Matila Röhr Productions Oy/Film i Skåne AB/OmegaFilm AB. DVD-tallenne. Oy Nordisk Film Ab 2006. DVD 1426031.

Kirjalliset lähteet:

- Altman, Rick (ed.) 1992. *Sound Theory/Sound Practice*. New York, London: Routledge.
- Altman, Rick 1992. Sound Space. Teoksessa *Sound Theory/Sound Practice*, ed. Rick Altman. New York, London: Routledge. S. 46–64.
- Altman, Rick 1992. Afterword: A Baker's Dozen of New Terms for Sound Analysis. Teoksessa *Sound Theory/Sound Practice*, ed. Rick Altman. New York, London: Routledge. S. 249–253.
- Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Beauchamp, Robin 2013. *Designing Sound for Animation*. Burlington: Focal Press.
- Beck, Alan 1998. Point-of-listening in radio plays. <https://www.kent.ac.uk/arts/sound-journal/beck981.html>. Luettu 2.10.2014.
- Belton, John 1985. Technology and Aesthetics of Film Sound. Teoksessa *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press. S. 63–72.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin 2004 [1979]. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

- Chion, Michel 1994 [1990]. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Ed. & transl. Claudia Gorman. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel 1999 [1982]. *The Voice in Cinema*. Ed. & transl. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Crook, Tim 2012. *The Sound Handbook*. Abingdon: Routledge.
- Doane, Mary Ann 1985. Ideology and the Practice of sound Editing and Mixing. Teoksessa *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press. S. 54–62.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: Indiana University Press.
- Holman, Tomlinson 2010 [1997]. *Sound for Film and Television*. Burlington, Oxford: Elsevier (Focal Press).
- Huttunen, Marja 2007. *Lasse Mårtenson – Merellisen musiikin säveltäjä ja monipuolinen musiikin ammattilainen*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Høier, Svein 2012. The relevance of point of audition in television sound: rethinking a problematic term. <http://journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a04>. Luettu 10.10.2014.
- Juva, Anu 1995: *Valkokangas soi!: Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu 2008: ”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa: elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa. Turku: Åbo Akademis Förlag.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison /London: University of Wisconsin Press.
- Kalinak, Kathryn 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kalinak, Kathryn (ed.) 2015. *Sound: Dialogue, Music, and Effects*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, London: Routledge.
- Kassabian, Anahid 2008a. Afterword: Some Future for the Study of Sound, Music, and the Moving Image. Teoksessa *CineMusic? Constructing the Film Score*, ed.

- David Cooper, Christopher Fox & Ian Sapiro. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 181-189.
- Kassabian, Anahid 2008b. Rethinking Point of Audition in The Cell. Teoksessa *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, ed. Jay Beck & Tony Grajeda. Urbana, Chicago: University of Illinois Press. S. 299-305.
- Kassabian, Anahid 2009. Music, Sound, and the Moving Image: The Present and a Future? Teoksessa *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed. Derek B. Scott. Farnham: Ashgate. S. 43–57.
- Kivi, Erkki 2012. *Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänen pidempi oppimäärä*. Helsinki: Books on Demand GmbH.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.
- Kärjä, Antti-Ville 2006. Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. <http://www.widerscreen.fi/2006-1/esipuhe> (23.2.2013).
- Lastra, James 1992. Reading, Writing, and Representing Sound. Teoksessa *Sound Theory/Sound Practice*, ed. Rick Altman. New York, London: Routledge. S. 65–86.
- Metz, Christian 1985. Aural Objects. Teoksessa *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press. S. 154–161.
- Moukola, Marie-Anne 2007. *Jukka Linkola elokuvamusiikkisäveltäjänä – Esimerkkinä Matti Kassilan elokuvan Ihmiselon ihanuus ja kurjuus (1988) musiikki*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Piispa Pasi, 2008. *Crash, boom, bang – Äänikerronta digitaalisissa peleissä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Qvick, Sanna 1997. *Elokuvamusiikillisia konventioita Lumikuningatar -elokuvassa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Rothbart, Peter 2013. *The Synergy of Film and Music – Sight and Sound in Five Hollywood Films*. Plymouth: Scarecrow Press (Rowman & Littlefield).
- Saarela, Tommi 2000. *Selloidi soikoon!: suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus*. Helsinki: Stellatum.

- Sergi, Gianluca 2004. *The Dolby era – Film sound in contemporary Hollywood*. UK: Manchester University Press.
- Sonnenschein, David 2001. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. California: Michael Wiese Productions.
- Syrjänen, Elina 1999. *Musiikki Tauno Pylkkäsen ja Ilmari Unhon yhteistyöelokuviissa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.
- Truppin, Andrea 1992. And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky. Teoksessa *Sound Theory/Sound Practice*, ed. Rick Altman. New York, London: Routledge. S. 235–248.
- Tuorila, Heikki 2010. ”Menetettyjä laulumaita ja tukahdutettua ääntä” – Äänen ja musiikin funktiot Markku Lehmuskallion elokuvissa *Korpinpolska* ja *Sininen imettäjä*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Weis, Elisabeth & Belton, John (ed.) 1985. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Wierzbicki, James 2009. *Film Music: A History*. New York/London: Routledge.
- Wierzbicki, James (ed.) 2012. *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. New York/Abingdon: Routledge.
- Wyatt, Hilary & Amyes, Tim 2013 [1990]. *Audio Post Production for Television and Film: An introduction to technology and techniques*. New York, London: Focal Press.
- Yewdall, David Lewis, 2012 [1999]. *Practical Art of Motion Picture Sound*. Waltham, Oxford: Elsevier (Focal Press).

TILASTOJA:

Äideistä parhain

Kesto: 1:43:53

Musiikkia: 1:08:40

Teemoja: 6

Diegeettistä: 6:36; ei-diegeettistä: 1:02:04

Originaalimusiikkia: 1:02:04; Lainamusiikkia: 6:36

Musiikkipaikkoja: 51, joista

Parafraasia: 38; polarointia: 8; kontrapunktia: 0; muuttuvia: 5

Sulauttavia: 43; liitännäisiä: 8; muuttuvia: 0

Sisältö-: 44; rakenteellisia: 3; kokemuksellisia: 4; muuttuvia: 0

Musta jää

Kesto: 1:39:37

Musiikkia: 1:04:49

Teemoja: 6

Diegeettistä: 4:48; ei-diegeettistä: 1:00:1

Originaalimusiikkia: 55:54; lainamusiikkia: 8:55

Musiikkipaikkoja: 41, joista

Parafraasia: 29; polarointia: 10; kontrapunktia: 0; muuttuvia 2

Sulauttavia: 38; liitännäisiä: 2; muuttuvia: 1

Sisältö-: 29; rakenteellisia: 8; kokemuksellisia: 4; muuttuvia: 0

Havukka-ahon ajattelija

Kesto: 1:45:30

Musiikkia: 0:38:58

Teemoja: 3

Diegeettistä: 0; ei-diegeettistä: 0:38:58

Originaalimusiikkia: 0:38:58; lainamusiikkia: 0

Musiikkipaikkoja: 29, joista

Parafraasia: 17; polarointia: 9; kontrapunktia: 0; muuttuvia: 3

Sulauttavia: 29; liitännäisiä: 0; muuttuvia 0

Sisältö-: 11; rakenteellisia: 11; kokemuksellisia: 4; muuttuvia: 3

Rare Exports

Kesto: 1:19:15

Musiikkia: 1:00:24

Teemoja: 4

Diegeettistä: 0; ei-diegeettistä: 1:00:24

Originaalimusiikkia: 1:00:24; lainamusiikkia: 0

Musiikkipaikkoja: 34, joista

Parafraasia: 25; polarointia: 6; kontrapunktia: 0; muuttuvia: 3

Sulauttavia: 34; liitännäisiä: 0; muuttuvia: 0

Sisältö-: 28; rakenteellisia: 3; kokemuksellisia: 2; muuttuvia: 1

Napapiirin sankarit

Kesto: 1:32:04

Musiikkia: 0:49:06

Teemoja: 3

Diegeettistä: 0:09:49; ei-diegeettistä: 0:39:17

Originaalimusiikkia: 0:27:04; lainamusiikkia: 0:22:02

Musiikkipaikkoja: 33, joista

Parafraasia 20; polarointia: 12; muuttuvia: 1 (HUOM: kontrapunktiin)

Sulauttavia: 22; liitännäisiä: 11; muuttuvia: 0

Sisältö-: 19; rakenteellisia: 10; kokemuksellisia: 4; muuttuvia: 1

MUSIIKIT: ÄIDEISTÄ PARHAIN

AIKA	KESTO	TYYPPI 1	TYYPPI 2	FUNKTIO 1	FUNKTIO 2	FUNKTIO 3	MUUTA
1) 0:00:20-0:01:47	1:27	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava sisältö-		
2) 0:01:56-0:02:34	0:38	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Äidin teema
3) 0:03:55-0:05:45	1:50	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava kokemuksellinen		Signen teema (0:04:52)
4) 0:05:45-0:06:38	0:53	diegeettinen	lainamusiikki	polarointi	liitännäis sisältö-		X
5) 0:06:38-0:07:21	0:43	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	liitännäis sisältö-		X; Eeron teema
6) 0:08:34-0:09:09	0:35	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Isän teema
7) 0:09:23-0:10:47	1:24	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava sisältö-		Äidin teema (0:09:57)
8) 0:11:42-0:13:08	1:26	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Signen teema
9) 0:13:54-0:15:17	1:23	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Äidin teeman ensisävelet (0:1430; Isän teema (0:14:43)
10) 0:15:19-0:15:52	0:33	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava rakenteellinen		Kotiinpaluun teema
11) 0:15:52-0:16:55	1:03	diegeettinen	lainamusiikki	parafrasi	liitännäis sisältö-		'Tuu tuu tupakkarulla'
12) 0:17:02-0:19:00	1:58	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava rakenteellinen		Äidin teeman variaatio (0:18:19)
13) 0:20:34-0:21:43	1:09	diegeettinen	lainamusiikki	polarointi	liitännäis kokemuksellinen		radio
14) 0:23:47-0:24:28	0:41	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava sisältö-		
15) 0:26:39-0:27:16	0:37	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava rakenteellinen		variaatio Signen teeman loppuosasta
16) 0:27:20-0:27:44	0:24	diegeettinen	lainamusiikki	parafrasi	liitännäis sisältö-		'Vårt land'
17) 0:27:58-0:28:17	0:19	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
18) 0:28:27-0:30:46	2:19	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Kotiinpaluun teeman variaatio (0:29:18)
19) 0:31:28-0:32:22	0:54	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Signen teeman variaatio
20) 0:35:11-0:36:01	0:50	diegeettinen	lainamusiikki	polarointi	liitännäis kokemuksellinen		radio
21) 0:36:03-0:36:52	0:49	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Kotiinpaluun teeman ja Signen teeman loppuosat
22) 0:39:28-0:41:08	1:40	ei-diegeettinen	originaali	paraf. -> polar.	sulauttava sisältö-		Kotiinpaluun teema (0:40:09)
23) 0:46:20-0:46:53	0:33	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava sisältö-		Isän teema
24) 0:48:29-0:49:41	1:12	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Eeron teema
25) 0:50:30-0:51:09	0:39	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
26) 0:51:26-0:54:24	2:58	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Äidin teema (0:51:26); Kotiinpaluun teema (0:52:51); Signen teema (0:53:32)
27) 0:55:08-0:55:43	0:35	diegeettinen	lainamusiikki	parafrasi	liitännäis		virsi joulukirkossa
28) 0:55:55-0:56:05	0:10	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Signen teema
29) 0:56:12-0:57:54	1:42	diegeettinen	lainamusiikki	parafrasi	liitännäis sisältö-		'Jouluyö, juhlayö'

MUSIIKIT: ÄIDEISTÄ PARHAIN

30)	0:57:55-0:58:32	0:37	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
31)	0:59:49-1:01:57	2:08	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
32)	1:02:04-1:02:53	0:49	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
33)	1:03:55-1:04:49	0:54	ei-diegeettinen originaali	polarointi	sulauttava sisältö-	Kotiinpaluun teeman variaatio
34)	1:04:59-1:05:27	0:28	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Signen teema
35)	1:06:20-1:07:15	0:55	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Kotiinpaluun teeman variaatio
36)	1:07:18-1:09:23	2:05	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Eeron teema
37)	1:10:20-1:11:17	0:57	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Signen teema
38)	1:11:27-1:13:07	1:40	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
39)	1:13:24-1:14:44	1:20	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Sovinnon teema
40)	1:15:15-1:15:57	0:42	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Eeron teema
41)	1:16:00-1:16:47	0:47	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
42)	1:17:07-1:18:58	1:51	ei-diegeettinen originaali	polarointi	sulauttava sisältö-	Signen teema (1:18:05)
43)	1:19:23-1:21:04	1:41	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Kotiinpaluun teema (1:20:05)
44)	1:22:35-1:24:03	1:28	ei-diegeettinen originaali	polar. -> paraf.	sulauttava sisältö-	Kotiinpaluun teema (1:23:25)
45)	1:24:06-1:26:22	2:16	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
46)	1:27:05-1:30:23	3:18	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Eeron teema (1:27:05); Signen teema (1:27:22); Kotiinpaluun teema (1:28:28); Äidin teema (1:28:51)
47)	1:30:58-1:31:38	0:40	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
48)	1:32:35-1:34:40	2:05	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	
49)	1:35:01-1:36:40	1:39	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Sovinnon teema
50)	1:36:42-1:37:15	0:33	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-	Eeron teema
51)	1:37:31-1:43:53	6:22	ei-diegeettinen originaali	parafrasi	sulauttava	kokemuksellinen Sovinnon teema; lopputekstit

YHTEENSÄ: 1:08:40

MUSIIKIT: MUSTA JÄÄ

AIKA	KESTO	TYYPPI 1	TYYPPI 2	FUNKTIO 1	FUNKTIO 2	FUNKTIO 3	MUUTA
1) 0:00:22-0:03:36	3:14	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
2) 0:03:58-0:04:35	0:37	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	'Black Ice' -variaatio
3) 0:09:36-0:09:42	0:06	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Tuulin ja Leon intervalli
4) 0:10:29 -0:12:10	1:41	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava	sisältö-	Saaran suruteema
5) 0:12:18-0:13:19	1:01	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
6) 0:13:30-0:14:47	1:17	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Saaran intervalli
7) 0:15:19-0:17:40	2:21	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Saaran intervalli
8) 0:18:41-0:18:51	0:10	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	Tuulin ja Leon intervalli
9) 0:19:06-0:19:11	0:05	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	
10) 0:19:48-0:19:52	0:04	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin ja Leon intervalli
11) 0:25:03-0:26:30	1:27	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	Avioliiton teema
12) 0:27:27-0:29:33	2:06	ei-dieg. -> dieg	lainam.	parafrasi	liitännäis	rakenteellinen	Apocalyptica: 'Quutamo'
13) 0:29:48-0:31:49	2:01	diegeettinen	lainam.?	parafrasi	liitännäis?	kokemuksellinen	Apocalyptica?
14) 0:31:49-0:32:12	0:23	diegeettinen	originaali?	parafrasi	sulauttava?	kokemuksellinen	Originaalimusiikkia?
15) 0:32:13-0:33:09	0:56	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Rakasteluteema
16) 0:35:25-0:35:44	0:19	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin ja Leon intervalli
17) 0:36:12-0:36:41	0:29	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	'Black Ice' -variaatio
18) 0:38:09-0:39:43	1:34	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
19) 0:42:05-0:44:03	1:58	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Saaran suruteema
20) 0:44:43-0:45:37	0:54	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	
21) 0:45:43-0:49:09	3:26	ei-diegeettinen	orig. + lain.	polar. -> paraf.	sul. -> liit.	sisältö-	Apocalyptica: 'S.O.S. (Anything but love)' (0:46:35-0:47:53)
22) 0:49:58-0:51:48	1:50	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin ja Leon intervalli
23) 0:52:18-0:52:43	0:25	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin mielenterveyden teema
24) 0:53:49-0:54:30	0:41	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Avioliiton teema
25) 0:56:41-0:57:37	0:56	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Rakasteluteema
26) 0:57:45-0:59:26	1:41	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	

MUSIIKIT: MUSTA JÄÄ

27)	0:59:26-1:00:32	1:06	diegeettinen	lainam.	parafrasaasi	sulauttava	rakenteellinen	rumpali pihalla + sisätiloissa Cleaning Women: 'On the thin ice'
28)	1:00:32-1:02:05	1:33	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	X; Tuulin ja Leon intervalli
29)	1:02:15-1:04:07	1:52	diegeettinen	lainam.	parafrasaasi	sulauttava	kokemuksellinen	Apocalyptic? Sama kuin kohdassa 0:29:48
30)	1:04:07-1:05:47	1:40	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	X; Saaran intervalli
31)	1:07:24-1:07:56	0:32	diegeettinen	lainam. ?	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	populaarimusiikkia epäselvänä taustalla
32)	1:07:56-1:08:37	0:41	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	X
33)	1:12:28-1:15:30	3:02	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin mielenterveyden teeman variaatio (1:13:48)
34)	1:16:50-1:18:30	1:40	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	
35)	1:19:26-1:20:13	0:47	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	
36)	1:20:50-1:22:01	1:11	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin mielenterveyden teeman variaatio; Tuulin ja Leon Intervalli + Saaran intervalli (1:21:22)
37)	1:23:07-1:24:09	1:02	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin mielenterveyden teema
38)	1:24:19-1:25:29	1:10	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
39)	1:25:55-1:29:39	3:44	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin mielenterveyden teeman variaatio (1:26:56)
40)	1:30:00-1:32:52	2:52	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	sisältö-	Tuulin ja Leon intervalli
41)	1:34:20-1:39:35	5:15	ei-diegeettinen	originaali	parafrasaasi	sulauttava	kokemuksellinen	Lopputekstit, 'Black ice'

YHTEENSÄ: 1:04:49

MUSIIKIT: HAVUKKA-AHON AJATTELIJA

AIKA	KESTO	TYYPPI 1	TYYPPI 2	FUNKTIO 1	FUNKTIO 2	FUNKTIO 3	MUUTA
1) 0:00:01-0:01:34	1:33	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	kokemuksellinen	Pylkkäsen teema
2) 0:06:03-0:07:25	1:22	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	variaatiota Pylkkäsen teemasta
3) 0:08:10-0:08:55	0:45	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	staccatokuviio Pylkkäsen teemasta?
4) 0:09:10-0:09:41	0:31	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	kokemuksellinen	
5) 0:11:14-0:11:49	0:35	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava	sisältö-	polaroi n. 0:10
6) 0:13:21-0:14:16	0:55	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	
7) 0:17:02-0:17:51	0:49	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
8) 0:18:24-0:18:50	0:26	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	
9) 0:20:12-0:21:47	1:35	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Matkanteon teema
10) 0:30:59-0:31:23	0:24	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Pylkkäsen teema
11) 0:31:47-0:35:36	3:49	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Pylkkäsen teeman variaatio alussa
12) 0:38:07-0:38:28	0:21	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	Pylkkäsen teema
13) 0:38:36-0:39:57	1:21	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	
14) 0:44:19-0:44:57	0:38	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	
15) 0:50:06-0:51:44	1:38	ei-diegeettinen	originaali	paraf. -> polar.	sulauttava	sisältö- -> rakent.	Matkanteon teema; polaroi n. 0:35
16) 0:53:41-0:55:09	1:28	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö- -> rakent.	Pylkkäsen toiminnan teema + Pylkkäsen teemaa
17) 0:59:03-0:59:46	0:43	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	variaatio Pylkkäsen teemasta
18) 1:02:09-1:02:42	0:33	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Pylkkäsen toiminnan teema + Pylkkäsen teema
19) 1:05:44-1:06:44	1:00	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	
20) 1:11:05-1:11:31	0:26	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Pylkkäsen teema
21) 1:15:39-1:16:46	1:07	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	
22) 1:18:48-1:19:50	1:02	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Pylkkäsen teeman variaatio 1:19:39-1:19:50
23) 1:19:55-1:27:18	7:23	ei-diegeettinen	originaali	polar. <-> paraf.	sulauttava	rakent. -> sisältö-	Pylkkäsen teema: 1:21:02-1:21:20; polar. 1:19:55-1:20:41; paraf. 1:20:41-1:21:02; polar. 1:21:02-1:21:40; paraf. 1:21:40 ->; rakent. 1:19:55-1:21:18
24) 1:32:48-1:33:32	0:44	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	

MUSIIKIT: HAVUKKA-AHON AJATTELIJA

25)	1:37:08-1:37:38	0:30	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava	sisältö-	variaatiota Pyökkäsen teemasta
26)	1:37:39-1:38:51	1:12	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Matkanteon teema
27)	1:38:55 -1:41:02	2:07	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Matkanteon teema
28)	1:41:21-1:43:03	1:42	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava	kokemuksellinen	Pyökkäsen teema
29)	1:43:05-1:45:26	2:21	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava	kokemuksellinen	Pyökkäsen teema; lopputekstit

YHTEENSÄ: 0:38:58

MUSIIKIT: RARE EXPORTS

AIKA	KESTO	TYYPPI 1	TYYPPI 2	FUNKTIO 1	FUNKTIO 2	FUNKTIO 3	MUUTA
1) 0:00:12-0:04:21	4:09	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava sisältö-		
2) 0:05:21-0:07:13	1:52	ei-diegeettinen	originaali	polar. -> paraf.	sulauttava kokemuksellinen		Poromiesten teeman ja Tontun teeman variaatiota
3) 0:07:17-0:08:37	1:20	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava rakenteellinen		Poromiesten teemaa
4) 0:09:21-0:10:13	0:52	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava sisältö-		Tontun teema 0:09:52
5) 0:11:44-0:12:36	0:52	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava rakenteellinen		Tontun teema 0:11:50; Poromiesten teema 0:11:58
6) 0:13:10-0:13:24	0:14	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava sisältö-		
7) 0:13:41-0:15:48	2:07	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Poromiesten teema
8) 0:16:26-0:18:46	2:20	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Poromiesten teeman variaatio 0:16:40
9) 0:20:01-0:21:22	1:21	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
10) 0:21:50-0:23:54	2:04	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
11) 0:23:58-0:25:40	1:42	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
12) 0:25:52-0:26:59	1:07	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
13) 0:27:01-0:27:28	0:27	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tonttujen hyökkäys
14) 0:28:18-0:28:50	0:32	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
15) 0:29:36-0:30:51	1:15	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
16) 0:32:19-0:34:08	1:49	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema (melodia 0:32:33)
17) 0:34:37-0:35:33	0:56	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema (melodia 0:35:17)
18) 0:35:44-0:36:41	0:57	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema (melodia 0:36:17)
19) 0:36:45-0:37:58	1:13	ei-diegeettinen	originaali	paraf. -> polar.	sulauttava sisältö-		
20) 0:38:49-0:39:05	0:16	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema (melodia 0:38:50)
21) 0:40:56-0:42:21	1:25	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
22) 0:43:09-0:44:55	1:46	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema
23) 0:45:20-0:48:34	3:14	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema 0:45:57; 0:47:46 (melodia)
24) 0:48:53-0:49:15	0:22	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		
25) 0:49:34-0:52:07	2:33	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö- -> rakent.		Tontun teema 0:49:34 (melodia)
26) 0:52:51-0:55:45	2:54	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava sisältö-		Tontun teema 0:55:18 (melodia)

MUSIIKIT: RARE EXPORTS

27)	0:56:33-0:57:20	0:47	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	Tonttujen hyökkäys
28)	0:57:54-0:59:24	1:34	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	Tonttujen hyökkäys
29)	0:59:30-1:00:02	0:32	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	Pietarin sankariteema 0:59:45
30)	1:00:16-1:04:27	4:11	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	Tonttujen hyökkäyksen variaatio, Pietarin sankariteema 1:01:51
31)	1:05:02-1:08:40	3:38	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	
32)	1:08:56-1:10:44	1:48	ei-diegeettinen	originaali	parafraasi	sulauttava sisältö-	
33)	1:10:47-1:12:19	1:32	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava rakenteellinen	
34)	1:12:21-1:19:04	6:43	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava kokemuksellinen	Poromiesten teema 1:12:27; lopputekstit: Tonttujen teema, Poromiesten teema

YHTEENSÄ: 1:00:24

MUSIIKIT: NAPAPIIRIN SANKARIT

AIKA	KESTO	TYYPPI 1	TYYPPI 2	FUNKTIO 1	FUNKTIO 2	FUNKTIO 3	MUUTA
1) 0:01:02-0:04:17	3:15	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Kiikkukelon teema
2) 0:05:32-0:05:52	0:20	diegeettinen	lainam.	polarointi	liitännäis	rakenteellinen	Kristiina Wheeler: 'Kiitos kun muistit'
3) 0:06:33-0:08:12	1:39	diegeettinen	lainam.	parafrasi	liitännäis	rakenteellinen	Topi Sorsakoski & Agents: 'Kaksi kitaraa'; Marko Haavisto: 'Vasten ikkunaa'
4) 0:09:06-0:10:05	0:59	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	vibrafoniostinato
5) 0:12:55-0:14:22	1:27	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	vibrafoniostinato
6) 0:15:35-0:17:10	1:35	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	vibrafoniostinato
7) 0:17:16-0:18:01	0:45	ei-dieg. -> dieg.	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Ajoteema; diegeettistä 0:17:49-0:18:01
8) 0:19:37-0:20:35	0:58	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	vibrafoniostinato
9) 0:24:03-0:24:45	0:42	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	kitara-arpeggio 1; 6/8; melodia esiintyy 25:30
10) 0:25:40-0:26:50	1:10	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	Ajoteema
11) 0:27:40-0:29:18	1:38	diegeettinen	lainam.	parafrasi	liitännäis	kokemuksellinen	Jouni Seppälä: 'Ajomies'
12) 0:30:00-0:31:10	1:10	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	kitaraostinato; esiintyy vain kerran
13) 0:31:10-0:32:19	1:09	diegeettinen	lainam.	parafrasi	liitännäis	sisältö-	"Räihä" ja "Marijukka"; 'Lintu ja lapsi'
14) 0:32:43-0:33:41	0:58	diegeettinen	lainam.	parafrasi	liitännäis	sisältö-	Nauravat nakit: 'Lady Gaga'
15) 0:34:34-0:34:53	0:19	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	kitara-arpeggio 1; 6/8
16) 0:36:08-0:37:55	1:47	ei-diegeettinen	lainam.	polarointi	liitännäis	rakenteellinen	Topi Sorsakoski & Agents: "Ajomies"
17) 0:39:13-0:40:13	1:00	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Ajoteema
18) 0:42:00-0:42:45	0:45	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Ajoteema
19) 0:42:46-0:43:49	1:03	ei-dieg. -> dieg.	lainam.	polar. -> kontrap.	liitännäis	rakenteellinen	Laila Kinnunen: 'Näitkö sen'; diegeettistä 0:43:30-0:43:49
20) 0:44:34-0:45:27	0:53	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	kitara-arpeggio 2; 6/8; vihellysmelodia esiintyy lyhyesti
21) 0:45:27-0:46:49	1:22	diegeettinen	lainam.	parafrasi	liitännäis	kokemuksellinen	Jani & Jetsetters: 'Taivaanrannan ajomies'
22) 0:46:58-0:48:26	1:28	diegeettinen	lainam.	polarointi	liitännäis	kokemuksellinen	Leevi and the Leavings: 'Kyllikki'
23) 0:49:10-0:49:53	0:43	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	Ajoteema
24) 0:56:30-0:58:53	2:23	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	Ajoteema
25) 1:00:03-1:02:33	2:30	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Kiikkukelon teema

MUSIIKIT: NAPAPIIRIN SANKARIT

26)	1:03:36-1:06:04	2:28	ei-dieg. <-> dieg.	lainam.	polarointi	sulauttava	sisältö- -> rakent.	Kaseva: 'Tyhjää'; diegeettistä 1:04:39-1:05:14
27)	1:06:57-1:08:22	1:25	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	kitara-arpeggio 1 + melodia huilulla
28)	1:09:28-1:11:51	2:23	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	sisältö-	valssi: piano, viulumelodia, pizzicatot, vihellys, ym.
29)	1:12:42-1:12:51	0:09	diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	sisältö-	vihellystä, joka mukailee edellistä kappaletta
30)	1:16:29-1:17:15	0:46	ei-diegeettinen	originaali	parafrasi	sulauttava	rakenteellinen	Ajoteema
31)	1:17:56-1:20:41	2:45	ei-diegeettinen	lainam.	polarointi	liitännäis	sisältö-	Marko Haavisto: 'Vasten ikkunaa'
32)	1:24:25-1:26:12	1:47	ei-diegeettinen	originaali	polarointi	sulauttava	rakenteellinen	Kiikkukelon teema
33)	1:26:33-1:31:58	5:25	ei-diegeettinen	lainam.	polarointi	liitännäis	kokemuksellinen	Lopputekstit: Vesterinen & Jonna Geagea: 'Onnelliset'; Kristiina Wheeler: 'Kiitos kun muistit'

YHTEENSÄ: 0:49:06